

Fabio Fabbrizzi

# progettare per allestire



ACCADEMIA  
DI BELLE ARTI  
DI FIRENZE

**Mandragora**

© 2021 Mandragora. Tutti i diritti riservati.

Nessuna parte di questo libro può essere riprodotta o trasmessa in qualsiasi forma o con qualsiasi mezzo elettronico, meccanico o altro senza l'autorizzazione scritta dei proprietari dei diritti e dell'editore.

Mandragora s.r.l.  
via Capo di Mondo 61  
50136 Firenze  
[www.mandragora.it](http://www.mandragora.it)

*Progetto grafico*  
Fabio Fabbrizzi e Francesco Bruni

*Impaginazione e grafica*  
Francesco Bruni

*Prestampa*  
Puntoeacapo, Firenze

*Stampa e confezione*  
Varigrafica, Roma

Stampato in Italia

isbn 978-88-7461-568-1

*In copertina*  
Leonardo Corti, Nuovo Spazio Espositivo  
per il Museo della Città - Livorno



ACCADEMIA  
DI BELLE ARTI  
DI FIRENZE

Fabio Fabbrizzi

# progettare per allestire

Mandragora



Claudio Rocca	
La questione dell'allestimento tra arte e architettura	6
Fabio Fabbrizzi	
Progettare per allestire	8
Progetti	
Antoliana Palmisano	
Allestimento della mostra "Settantadue Ventidue 50 anni di esposizioni al Forte Belvedere"	
Forte Belvedere - Firenze	15
Noemi Alvisi	
Riquilificazione del Museo Archeologico Nazionale "Massimo Pallottino" - Melfi	41
Victor Mario Costabile	
User Friendly Museo Archeologico Nazionale Villa Giulia - Roma	67
Ludovica Aicardi	
Riallestimento del Museo Civico Palazzo Nota - Sanremo	87
Gabriele Tummino	
Allestimento della mostra "Ritratti nella Fotografia del '900"	
Cripta del Museo Marino Marini - Firenze	113
Liu Yan	
Nuovi spazi educativi nella sale del Museo Pecci - Prato	135
Emanuela Cavallaro	
Nuovo allestimento per le sale del Museo Civico Castello Ursino - Catania	151
Valentina Rossi	
Nuovo Museo Etnografico Predazzo - Trento	169
Marco Gandolfi	
Nuovo Museo nel Bastione Fortezza - Grosseto	189
Leonardo Corti	
Nuovo Spazio Espositivo per il Museo della città' - Livorno	201
Costanza Rosi	
Allestimento del Nuovo Museo Condiviso del Ritratto	
Sala Magliabechiana, Uffizi - Firenze	217
Jacopo Francesconi	
Allestimento del Nuovo Museo Dinamico dei Disegni e delle Stampe	
Sala Magliabechiana, Uffizi - Firenze	235
Credits	252

# LA QUESTIONE DELL'ALLESTIMENTO TRA ARTE E ARCHITETTURA

**CLAUDIO ROCCA**

Direttore dell'Accademia di Belle Arti di Firenze

Nel presentare questa prima uscita di lavori di tesi di laurea abilmente condotti da Fabio Fabbrizzi -prestato all'Accademia di Belle Arti di Firenze dal DIDA-Dipartimento di Architettura dell'Università degli Studi di Firenze in forza di una Convenzione di collaborazione e scambio tra le due istituzioni - ritengo che ci siano due aspetti fondamentali che debbono subito essere chiariti.

Il primo aspetto è relativo alla stessa natura dell'insegnamento all'interno del quale questi lavori sono nati e maturati che è il Progetto di Allestimento, che Fabbrizzi da qualche anno ormai, svolge con passione e competenza nell'ambito del nostro biennio di specializzazione in Progettazione e Allestimento degli Spazi Espositivi.

Il secondo aspetto è invece relativo al fatto che la didattica, quando è svolta a questi livelli, non può che diventare automaticamente ricerca.

Ma andando in ordine e tornando al primo aspetto, posso dire che questi lavori dimostrano in maniera inconfutabile, come la disciplina dell'allestimento sia, di fatto, una branca fondamentale del progetto dello spazio architettonico e non una sua derivazione succedanea e ancillare. Lo spazio, infatti, è l'oggetto-soggetto che ogni soluzione prefigurata dagli allievi riesce a plasmare, nonché la materia prima che viene modellata attraverso i parametri che sono propri dell'architettura, ovvero, la forma, la luce, la proporzione, il materiale, il ritmo, la misura, mettendoli tutti quanti insieme attraverso delle modalità che sono dei veri e propri processi di composizione formale.

A ben vedere, ognuno di questi lavori ci guida verso la dimostrazione di come esporre un quadro non significhi semplicemente appenderlo al muro, o come per esporre una scultura non basti erigerla su un basamento per darle dignità, così come nei confronti di qualunque altra categoria di opere, siano

anche solo oggetti documentari, non occorra studiarne solo la migliore illuminazione e la migliore angolazione per mostrarli ai visitatori, ma come occorra invece istituire un rapporto più ampio con lo spazio che li accoglie. Uno spazio che diviene parte integrante ed essenziale della loro percezione.

Quindi l'allestimento crea sempre uno spazio che a sua volta va a relazionarsi con lo spazio esistente, essendo l'architettura il luogo prioritario destinato ad accogliere la messa in mostra di qualunque oggetto, anche quando questo spazio è uno spazio aperto e questo rapporto di profonda relazione tra ciò che si mette in mostra e lo spazio del suo intorno, cioè tra contenuto e contenitore, è lo stesso sia che si tratti di una mostra temporanea, sia che si tratti dell'allestimento permanente di un museo.

Il secondo aspetto da chiarire è quello relativo al valore della didattica che diviene ricerca. Ovvero, appare chiaro come l'insegnamento portato avanti attraverso questi lavori conclusivi del ciclo di studi degli studenti del biennio, possieda una propria statura scientifica che le discipline vocate all'arte tradizionalmente non possiedono.

Tutto questo, sommato ai nostri percorsi formativi, diviene un vero e proprio valore aggiunto capace di formare allievi che possiedono così caratteri strutturati e maturi capaci non solo di muoversi con disinvoltura nei molti aspetti della progettualità legata all'allestimento, ma di contribuirvi con un punto di vista inedito costruito sulla loro formazione artistica vivificata dalla dimensione culturale della ricerca scientifica.

La natura stessa della disciplina allestitiva, infatti, impone una dimensione didattica che può essere svolta solamente all'interno di un insieme ben codificato di regole che formano un metodo, rigoroso e verificabile, che permette ai vari risultati ottenuti di essere sempre perfettamente noti e intelligibili,

diventando così, delle piccole acquisizioni di una più ampia riflessione collettiva che investe la totalità della disciplina, dando luogo ad una vera e propria ricerca sul metodo.

Mentre l'arte è esclusivo territorio dell'espressione personale, l'architettura basandosi esclusivamente su principi teorici, evolve grazie alle acquisizioni che attorno a sé e grazie a sé si compiono e che al di là dei linguaggi con i quali essa si esprime, che invece rimangono legati alla dimensione personale, quindi all'arte, possiede un nucleo solido e inamovibile che la toglie dal mondo dell'istinto per collocarla in una dimensione che a tutti gli effetti può dirsi scientifica.

In ognuno dei lavori presentati è, infatti, facilmente individuabile un metodo ben preciso, ovvero, un procedimento e una consequenzialità di momenti operativi che dalla raccolta dei dati iniziali necessari alla fase dell'ideazione conducono, momento dopo momento, alla formulazione di una serie di ipotesi che poi il progetto inevitabilmente verifica.

La competenza specialistica di Fabbrizzi, architetto e docente di Progettazione Architettonica del DIDA, ha trovato negli allievi di questo biennio dell'Accademia di Belle Arti, una sponda particolarmente pronta a recepirne gli insegnamenti.

Allievi che forti della loro formazione accademica hanno mostrato la capacità di aggiungere ai loro percorsi di tesi, svolti come detto all'interno dei margini di una riconoscibile dimensione disciplinare, il guizzo dell'inaspettato e la presenza di una loro personale visione delle cose: pratica questa, indispensabile ogni qualvolta si voglia dare fiato alla propria espressività e al proprio talento inventivo.

Mi preme anche poi dire, che il Laboratorio di Progetto di Allestimento, tenuto da Fabio Fabbrizzi presso l'Accademia di Belle Arti di Firenze, incarnando il vivaio di questi lavori di Tesi di laurea, rappresenta un'eccezione assoluta nel panorama

degli insegnamenti fiorentini in ambito accademico e universitario di secondo livello. Tale materia, infatti, così rivolta alla progettazione dello spazio come viene da noi condotta, è appannaggio esclusivo dello stesso docente che la tiene nei corsi di insegnamento di terzo livello presso la Scuola di Specializzazione in Beni Architettonici e del Paesaggio del DIDA e presso la Scuola di Specializzazione in Beni Artistici del SAGAS. Quindi, un fiore all'occhiello della nostra offerta formativa, nato in sinergia con competenze trasversali a dimostrazione che i frutti migliori sono sempre il risultato dell'incrocio di conoscenze che provengono da campi diversi, anche se complementari.

Concludendo, tutti i lavori presentati in questa pubblicazione, che nei loro diversi temi e nelle loro differenti risposte espressive e progettuali testimoniano oltre all'innegabile altissimo loro livello, anche l'altrettanto innegabile caratura culturale dell'insegnamento che li ha orientati, mostrano anche gli effetti benefici di una possibile integrazione tra i saperi.

Ovvero, sono in grado di rendere manifesti tutti gli effetti positivi di quella multidisciplinarietà e di quel pluralismo fortemente voluti dallo statuto del biennio in Progettazione e Allestimento degli Spazi espositivi e messi in pratica in questa proficua collaborazione trasversale con il DIDA, a mostrarci in maniera cristallina -se ancora ce ne fosse bisogno- come Arte e Architettura siano comunque le diverse facce di una stessa medaglia.

# PROGETTARE PER ALLESTIRE

FABIO FABBRIZZI

Ho avuto modo di scrivere e di affermare più volte nel corso del tempo di avere avuto la fortuna di fare un mestiere bellissimo. Ed è una bellezza che nasce non solo perché questo mio mestiere di insegnante fa della progettualità la sua leva e il suo nucleo più profondo, apparendomi come un lungo e ininterrotto viaggio dentro le idee, ma soprattutto perché mi dona il raro privilegio quotidiano dell'imparare insegnando. Condizione unica, questa, tutta fondata sull'attenzione e sulla dedizione che si pone nei confronti dei molteplici aspetti del progetto, ma anche nei confronti delle molte personalità degli allievi che durante questo viaggio si incontrano, permettendo loro di farle crescere.

In particolare, durante un momento conclusivo e simbolico come l'esperienza della tesi di laurea, questo mestiere diventa nei confronti dell'allievo, una sorta di circolazione solidale e ininterrotta di visioni, di ipotesi, di forme, misure, materie, figure e suggestioni che riescono a cementare l'unicità e la reciprocità di un legame che nei casi più riusciti pare sfidare il futuro -quello dell'allievo in particolare- proprio perché riesce a dare a questo futuro i contorni concreti di una possibilità.

Quindi è un mestiere che permette di orientare ogni allievo verso la possibilità di dare vita e creare una via a quello che ha dentro, riversandosi il più delle volte nella possibilità di farmi vivere un vero e proprio personale arricchimento basato, come detto, su un imparare che passa proprio attraverso l'insegnare. Una reciprocità preziosa, questa, perché nello scambio ininterrotto offerto dalla scuola, si nasconde anche l'umana capacità di conoscere e fare conoscere sé stessi, in quanto, come recita l'antico adagio, si insegna veramente non solo quando si trasferisce quello che si sa, ma soprattutto quando si trasferisce ciò che si è.

Detto questo, aggiungo che ho avuto modo di sperimentare questa reciprocità in molte situazioni differenti, ovvero, nei diversi Corsi di Laurea del Dipartimento di Architettura dell'Università degli Studi di Firenze, in giro per il mondo in molte università straniere, in occasione di seminari e scambi internazionali, nelle Scuole di Specializzazione di diversi dipartimenti, nonché da qualche anno, anche all'interno dell'Accademia di Belle Arti di Firenze.

In questi contesti diversi ho cercato sempre di fare lavorare i miei allievi sulle questioni essenziali della progettualità, qualunque fosse la denominazione dell'insegnamento, dalla composizione architettonica alla progettazione urbana, dall'allestimento alla museografia, convinto che non esista, di fatto, una specificità così profonda ma una medesima attenzione e sensibilità al progetto dello spazio che poi si declina in ambiti diversi.

A tutti gli allievi che mi hanno scelto come accompagnatore nel loro percorso conclusivo di studi, ho sempre detto prima di entrare nel vivo del progetto, di aspettare e di fermarsi.

Fermarsi per permettere loro di guardarsi attorno per ascoltare e per ascoltarsi, perché portare a termine un percorso progettuale è un passaggio lento che parte piano all'interno di un territorio vasto e tutto da precisare e che si disvela a poco a poco, strada facendo, con la consapevolezza di correggerlo un po' per volta.

Affrontare una tesi di laurea, dunque, significa giungere necessariamente ad una meta, tendere ad un obiettivo, costruire un risultato, ma significa anche intraprendere un percorso nel quale, com'è noto, molte volte la bellezza del viaggio supera quella dell'arrivo.

Per questo, addentrarsi nei molti ambiti di una tesi di laurea in progettazione significa percorrere un itinerario ogni volta diverso e ogni volta mai scontato, dopo il quale, né l'allievo e né il docente rimangono gli stessi dell'inizio.

Con questi presupposti, se la relazione con l'allievo si innescava positivamente (perché sempre di rapporti umani si tratta e come tali soggetti ad infinite variabili), il percorso di tesi di laurea molte volte inizia proprio ripartendo da capo, ovvero, disgregando cumuli di convinzioni preconcepite, accantonando certezze e scegliendo solo pochi elementi rispetto all'affollamento che spesso ci avvolge, così come parte scegliendo nuovi strumenti in favore di altri più rodati, oppure osservando quello che si ha sotto gli occhi immettendo semplicemente nello sguardo una leva diversa.

In ogni caso, portando ogni allievo a percepire la grande responsabilità anche etica e morale che il fare progetto porta con sé, perché fare un progetto, qualunque esso sia, ma a maggior ragione un progetto che coinvolge la dimensione collettiva dello spazio, significa tra le molte altre cose, oltre all'affermare una propria visione del mondo, anche affinare una serie di strumenti per capire questo stesso modo, quindi di conseguenza, un modo per cercare di migliorarlo.

Con queste convinzioni, ho iniziato il lavoro con i miei allievi laureandi dell'Accademia di Belle Arti di Firenze, all'interno del Biennio di Specializzazione in Progettazione e Allestimento degli Spazi Espositivi, presso il quale nelle due annualità tengo il Laboratorio di Progetto di Allestimento, dei quali, quello del secondo anno è dedicato interamente alla museografia.

Un Laboratorio che tengo con la convinzione generale che l'allestimento per una mostra temporanea, per uno spazio commerciale, per uno stand pubblicitario, così come per un museo, sia in primis, un'esclusiva questione di progettazione architettonica dello spazio.

Cosa questa non scontata e non completamente condivisa da tutti, perché spesso e soprattutto in certi ambiti, si tende a subordinare l'idea dell'allestimento al solo sviluppo delle pratiche e delle tecniche necessarie per esporre oggetti, siano essi oggetti commerciali o opere d'arte, soprasiedendo sul fatto



che “l’arte del mostrare” costituisce una delle lezioni più preziose che le discipline legate alla progettazione architettonica sono in grado di consegnarci. Forte di questa convinzione, ho impostato nel tempo un percorso didattico che cercasse di declinare quella dimensione che mi sia concesso definire “artistica”, intesa come dimensione specifica degli allievi dell’Accademia di Belle Arti, dedita cioè alla sperimentazione e alla ricerca dell’espressione di una loro propria individualità rincorsa attraverso modalità in grado di esaltare le loro capacità sensibilmente immaginifiche, verso una dimensione più strettamente disciplinare, fatta di “obblighi e divieti” rintracciabili all’interno di un sistema di condivisione che mentre è indispensabile per l’architettura, l’arte solitamente può anche non ammettere.

Il progetto dello spazio, infatti, sia esso a carattere temporaneo o permanente, altro non è che un bilico tra una dimensione istintuale legata ad una libera componente ideativa e una dimensione più disciplinare, maggiormente normata all’interno di un codice di riferimento che solitamente si esprime attraverso il disegno.

Un disegno che ci dice che il progetto dello spazio è un insieme variabilmente strutturato di regole, che continuano ad essere tali anche dopo la loro apparente negazione, conducendoci ad una disciplinarietà, capace di riportare l’accento sull’essere codice prima di licenza, obbligo, prima di eccezione, quindi sistema di condivisione e di trasmissibilità. Insomma, ricordandoci che fare progetto è tenere insieme i molti registri legati alla dimensione fenomenologica ed istintuale dell’ideazione, con quelli legati ad una dimensione maggiormente scientifica e razionale della realizzazione.

Quindi anche se non ho attribuito grosse differenze all’allestimento di una mostra temporanea o a quell’allestimento di un museo, convinto che si tratti in ogni caso di un medesimo problema di composizione dello spazio, ho cercato di affrontare le specificità di ogni singolo ambito, cercando altresì di formare una sorta di patrimonio condiviso del Laboratorio, sedimentando le posizioni e le espressioni di quell’irripetibile momento che è stato il segmento temporale degli anni del secondo dopoguerra italiano, grazie al quale molti progettisti, non solo architetti ma anche grafici, pittori e scenografi, hanno scritto tappa dopo tappa, le pagine più intense della lezione legata all’allestimento e alla museografia in ambito internazionale.

La questione dell’allestimento permanente e temporaneo richiama all’operatività e alla teoria, oltre alla definizione del concetto di spazio e di tutte le sue evoluzioni subite nel corso del tempo, anche un’altra questione, ovvero, quella legata alla così detta *internità*.

Per questo, ho insistito molto anche nella costruzione di un comune bagaglio legato alla specificità di questo tema che rimane in ogni caso, appannaggio di uno spazio racchiuso,

involucrato e in ogni caso definito dall’architettura. Così, abbiamo percorso anche gli itinerari tracciati all’interno dell’intero Novecento dai maestri internazionali del progetto, con specifica attenzione alla sistemazione dello spazio interno, insieme a quei percorsi che ci hanno condotto a sondare i molti dialoghi tra progetto e preesistenza, tra contemporaneità e memoria, indagandone le molte relazioni che sempre nascono dal confronto e dalla reciprocità tra i contenuti e i contenitori. Ho cercato con queste basi, insieme alle incursioni nel contemporaneo nazionale ed internazionale, così come insieme ad una più generica lezione sulla concezione dello spazio, di offrire ad ogni allievo una personale “scatola degli attrezzi”, come un mio vecchio maestro amava definire tutto il repertorio delle nostre personali conoscenze, l’atlante di riferimento della nostra geografia mentale, dal quale disvelare temi, tipi e figure destinate a creare il nuovo percorso di progetto.

Perché in ogni caso, di progetto si tratta, anche quando la durata temporale di quello che si immagina di mettere in mostra, ha il tempo limitato di un happening.

In particolare, insieme alla già sedimentata presenza di opere e di maestri, di esempi e di situazioni, di preferenze e di predisposizioni personali di ognuno degli allievi, ecco affiancarsi anche la lezione di molti altri maestri, come quella tutta legata alla leggerezza e alla fluidità di Franco Albini, quella legata alle molte declinazioni della materia e alla sensibile interpretazione del dettaglio offertaci da Carlo Scarpa, così come quella astratta e al contempo fortemente espressiva di Luciano Baldessari, o quella più asciutta e razionale dei BBPR, insieme alla narrazione fondata sul rapporto sensoriale con l’osservatore messa in atto dai fratelli Castiglioni.

Insieme all’approfondimento di questi percorsi ho cercato di trasferire in ogni allievo, anche solo una infinitesima parte di quella immensa competenza progettuale dimostrata specialmente nella seconda metà del Novecento nella sistemazione dello spazio del museo, lasciataci da quella irripetibile stagione culturale che ha visto realizzarsi in Italia esempi come il Museo del Tesoro di San Lorenzo a Genova, i Musei, sempre genovesi, di Palazzo Bianco e di Palazzo Rosso, le Sale dei Primitivi agli Uffizi, o il Palazzo Abatellis a Palermo e Castelvecchio a Verona.

Esempi nei quali, le diverse sistemazioni allestitive dello spazio interno paiono basarsi fondamentalmente sul potere dell’allusione, piuttosto che su quello della citazione, mettendo in atto la forza tutta intellettuale della rammemorazione e dell’interpretazione al posto di quella di gran lunga più scontata e letterale del riecheggiamento e dell’ambientazione.

Da qui, la profonda attenzione nei confronti dello spazio esistente, la sua accurata conoscenza storica e formale, necessaria prima di compiere un qualunque inizio di processo di figurazione. I luoghi, dunque, come testo e come pre-testo per

iniziare un possibile percorso di progetto eseguito in loro consonanza. E da qui, l'importanza attribuita alla fase dell'analisi, quella del contenitore e quella dei futuri contenuti, convinti che solo da questa si possa disvelare quell'essenza di unicità che fa di ogni progetto di allestimento un atto unico e irripetibile, una storia a sé e non un procedimento da esportare meccanicamente a tutti i casi simili.

Una relazione, dunque, che scaturisce dall'avere per prima cosa evidenziato nelle forme, nelle materie e nelle misure dei contenitori architettonici, così come nei valori e nelle consistenze dei contenuti, delle possibili caratteristiche che nella loro ricorrenza vanno a costituire il contorno di un preciso carattere e di una precisa identità.

Dal carattere e dall'identità disvelata, ho cercato di far capire ai miei allievi come sia possibile dedurre le leve del nuovo progetto. Leve che qualcuno chiama principi, regole, misure, latenze, ma che indipendentemente dal loro nome, dovrebbero costituire la base di partenza di un necessario processo di interpretazione.

Perché progettare è in ogni caso un processo ermeneutico, ovvero un lungo percorso fatto di scelte attraverso le quali si riesce ad interpretare un tema, uno spazio, un ambiente, un principio, ma anche una visione e un'idea.

E in questo processo di interpretazione riuscire a capire ciò che è fondamentale e ciò che non lo è per riuscire a dire con parole nuove, quello che in fondo già c'è, ovvero, quello che l'analisi ha avuto la capacità di mettere in luce.

Senza questo processo di ancoraggio, il progetto, qualunque progetto, è solo un atto gratuito ed istintuale e non un fatto calato nella realtà di un sistema e nella concretezza di un luogo. Senza questa legittimazione, il progetto rimane gesto e non specificità, rimane solo sogno e non quel bilico molte volte indicibile ed ineffabile tra le contingenze delle cose e i desideri del suo artefice.

Una volta acquisito tutto questo, ho spinto affinché ogni percorso di progetto affrontato possa ridursi alla propria essenza attraverso la realizzazione di una fase di consapevole concettualizzazione, ovvero, ho cercato di indurre in ogni allievo la convinzione che quando le loro idee progettuali riescono a ridursi ad una sorta di ideogramma consequenzialità, esse allora, sono talmente chiare e lineari da renderne possibile la loro comunicazione e condivisione. Nella parte della descrizione progettuale, ho insistito invece, su un approccio di segno diametralmente opposto, ovvero, tanto dovrebbe essere immediata la concettualizzazione delle idee e dei presupposti alla base del progetto di allestimento, tanto invece dovrebbe essere descrittiva la fase della rappresentazione.

Ovviamente questo non significa che la descrizione sia letterale, quanto invece, che sia completa e totale nella propria capacità di raffigurare le molte e diverse qualità dello spazio che il progetto sempre insegue.

Una capacità che sia comunque in grado di non appiattire la dimensione immaginifica che la rappresentazione dovrebbe riuscire a contenere, lasciando aperta la porta anche a quanto l'immagine non dice. Esiste quindi nell'esercizio del progetto, la costruzione di un patrimonio di riferimenti che vanno però

“dimenticati” nelle espressioni definitive che il tema progettuale tende ad assumere, ovvero, riuscire ad inserirsi in un flusso di auspicabile continuità con le molte acquisizioni della disciplina, senza però mai mostrarle. Così come -parafrasando Umberto Eco- la cultura è quello che rimane quando ci siamo dimenticati tutto, anche il progetto altro non è che un approdare a nuove acquisizioni sulla base di vecchie acquisizioni, “dimenticandosi” di esse, in modo da non farle vedere esplicitamente.

Solo così, a mio parere, un progetto funziona, ovvero, quando si basa sulla potenza circolatoria del dialogo, sulla capacità interpretativa di quanto la lettura approfondita delle varie condizioni al contorno permette di innescare e approdare così, ad una soluzione che non è mai urlata ma al contrario, sensibilmente messa in relazione con il suo ambiente.

Ecco, io credo che per una sorta di processo di memoria involontaria, tutto questo sia facilmente leggibile nei percorsi progettuali portati avanti in queste tesi di laurea, percorsi nei quali, accanto alla dimensione visibile del detto e del praticato, mi piace scorgervi i frammenti e le figure di un paradigma molto più ampio, fatto di intenzioni, di visioni e di soluzioni che nella loro immensa e costante transitorietà affiorano dai vari registri del progetto.

Tutto quanto detto, che mi rendo conto può avere lo statuto per essere inteso come una generale teoria di approccio progettuale, vale comunque per ogni diverso ambito dello spazio e a maggior ragione vale quando lo spazio è già di per sé definito da caratteristiche certe, come quelle offerte da un contenitore architettonico esistente. Ovvero, vale anche quando si deve progettare la collocazione di una qualunque opera nell'ambito, sia essa un dipinto su una parete, la posizione di una scultura in uno spazio o una qualunque altra opera all'interno di un pannello o di una vetrina.

Proseguendo con questi brevi frammenti di filosofia di progetto legata all'insegnamento dell'allestimento espositivo, posso aggiungere dicendo che così come è diverso ogni progetto dall'altro e ogni tema che esso porta con sé, è comunque profondamente diverso anche ogni legame e ogni rapporto che durante lo svolgimento della didattica, si intesse con gli allievi. Questo, naturalmente, si riflette sulla diversità dei loro percorsi e dei loro risultati, giustificato all'interno di un atteggiamento didattico volto a promuovere il pluralismo, da me sempre sentito come fattore indispensabile per la crescita personale di ciascuno.

Fermamente convinto che non solo ogni allievo abbia bisogno di affermare un proprio modo di espressione, ma che anche ogni progetto in base alla specificità degli ambiti e dei temi che tocca abbia la necessità di una propria e personale narrazione, non stupisca il fatto che i lavori presentati, sembrino per certi aspetti slegati tra loro.

Fa parte dell'idea che il ruolo dell'insegnante sia quello di correggere e orientare i loro percorsi con il vecchio esercizio della socratica *maieutiké*, grazie alla quale attraverso la conoscenza e il dialogo si aiuta l'interlocutore a raggiungere una soluzione, semplicemente guidandolo nella sua produzione. Esercizio, questo, volto a tirare fuori il meglio di sé da ciascun allievo e che senza ombra di dubbio posso annoverare come il

principale tra le mie professioni di insegnamento e che mi colloca fortunatamente molto lontano da ogni caratterizzazione dottrinarina insita in ogni tendenza, così come da quell'atteggiamento di travaso linguistico dal docente al discente, particolarmente in uso da sempre in certi contesti.

Per questo, ho cercato di fare leva su altri fattori che non siano quelli legati alla riconoscibilità e all'uniformità di una possibile comunanza, quanto invece, nelle diversità, provare a mettere in piedi percorsi che fanno del dubbio il loro migliore compagno di strada, che mettono l'accento sulla licenza piuttosto che sulla regola, così come sull'imperfezione piuttosto che sull'omologazione e sulla certezza.

Per tutti questi motivi, ho lasciato che ognuno di loro si esprimesse al meglio in quello che sentiva più vicino alla propria sensibilità, esaltandomi insieme a loro quando scoprivano che potevano approfondirlo, evolverlo e finanche modificarlo per qualcosa di più e di diverso.

E i percorsi affrontati hanno tratteggiato con entusiasmo strade che non hanno portato a nessuna omologazione e riconoscibilità di linguaggi e nemmeno a nessuna riconoscibilità grafica d'insieme. Per questo, credo che alla fine il ruolo della Scuola sia racchiuso tutto in questo entusiasmo, cioè sia questo fare intravedere una possibilità e gioire insieme delle sue possibili evoluzioni.

In uno dei rari testi di Franco Albini sulla sua pratica allestiva si legge che "la mostra ha affinità con lo spettacolo (...); e come lo spettacolo necessita di un tema chiaro, definito, concluso, e di un ordinamento che ne proporziona le parti, le congegni e le concluda, come la regia le azioni di una commedia", così come scrive che "per raggiungere questo risultato bisogna, secondo me, ricorrere a soluzioni spaziali piuttosto che a soluzioni plastiche: bisogna creare spazi architettonici, o sottolineare quelli esistenti, legandoli in un'unità assoluta con le opere esposte. È mia opinione che sono proprio i vuoti che occorre costruire, essendo aria e luce i materiali da costruzione. L'atmosfera non deve essere ferma, stagnante, ma vibrare, e il pubblico vi si deve trovare immerso e stimolato, senza che se ne accorga."<sup>1</sup>

Nelle intenzioni progettuali dei lavori di tesi di laurea intrapresi all'interno di questa mia esperienza di insegnamento di Progetto di Allestimento all'interno dell'Accademia di Belle Arti di Firenze, questi presupposti hanno cercato di non venire mai meno, ovvero, hanno cercato di dare sempre ed esclusivamente delle risposte spaziali anche quando il tema è effimero, così come hanno cercato di creare nuove sistemazioni e nuovi spazi profondamente legati a quelli preesistenti, sottolineando le sonorità esistenti in una nuova orchestrazione che lavora tra i molti temi anche con quell'aria e quella luce che rammenta Albini.

Così come questi lavori, hanno cercato di intervenire sull'atmosfera –come sempre Albini la definisce– rendendola accogliente e vibrante e nella quale ogni elemento studiato non è andato alla ricerca di una spettacolarizzazione delle sue caratteristiche, quanto invece al consapevole valore del proprio ruolo. Su questa e come abbiamo visto su molti altri orientamenti e consapevolezze ho cercato di impostare tutto questo mio lavoro di insegnamento, affinché lo "spazio del mostrare"

possa dirsi liberato da quella amara critica che già fin dai lontani anni Venti del Novecento portava un intellettuale come Paul Valéry<sup>2</sup> ad affermare che il problema del museo risiede tutto nel fatto che la sua stessa architettura, ovvero, la madre della pittura e della scultura che in esso prevalentemente viene mostrata, è morta.

<sup>1</sup> Cfr. F. ALBINI, Prolusione tenuta dal Dott. Prof. Arch. Franco Albini all'inaugurazione dell'anno accademico 1954-all'Istituto Universitario di Venezia, in: "Casabella" n°370, febbraio, 2005, pp. 9-12.

<sup>2</sup> Cfr. P. VALÉRY, Le problème des musées, ora in: Œuvres, Pleiade II, Parigi, p.1290, in: U. ECO, Il museo del terzo millennio, conferenza tenuta il 25 giugno 2001 al Museo Guggenheim di Bilbao.



Progetti



# ALLESTIMENTO DELLA MOSTRA "SETTANTADUE VENTIDUE 50 ANNI DI ESPOSIZIONI AL FORTE BELVEDERE" FORTE BELVEDERE - FIRENZE

ANTOLIANA PALMISANO

La fortezza di Santa Maria in San Giorgio del Belvedere fu fortificata intorno alla metà del Cinquecento, dettata dalla preoccupazione di rendere più sicura la nuova dimora della famiglia Medici, il palazzo Pitti.

Ma la costruzione attuale che fa da basamento a una palazzina ammannatiana, "La Diamantina" già esistente, venne iniziata nel 1590, su disegno di Bernardo Buontalenti e di don Giovanni de' Medici: si tratta di una fortificazione aggiornata sulle novità contemporanee in materia di architetture militari, con fronte tanagliato, pianta stellare e cinque bastioni. Nonostante sia stata costruita per scopi bellici, non ha mai subito assalti e le sue funzioni nei secoli sono state le più diverse.

Nel 1700 il Granduca Pietro Leopoldo decise di aprirla al pubblico affinché i fiorentini potessero passeggiare e godere della vista sulla città, da qui l'appellativo "del Belvedere". Dal 1972 la fortezza è luogo deputato ad accogliere e valorizzare grandi mostre d'arte ed eventi internazionali, annoverando nomi come Henry Moore, Fausto Melotti, Arnaldo Pomodoro, Beverly Pepper, Mario Merz, Anish Kapoor e molti altri.

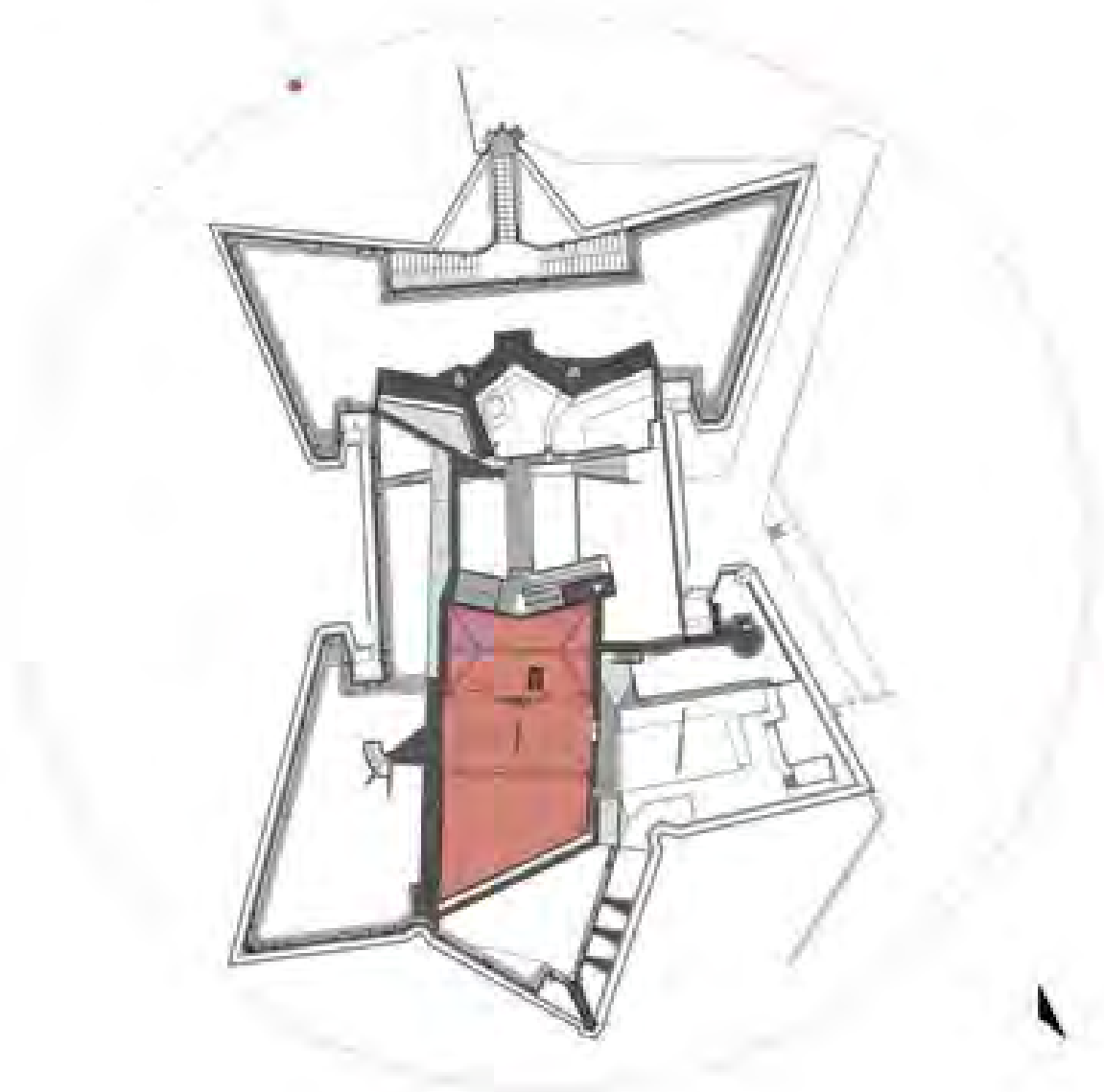
Essendo questo progetto una celebrazione, si è deciso di collocare tra gli spazi architettonici almeno un'opera rappresentante ogni artista che vi ha partecipato, in particolare opere che rappresentassero l'essenza della mostra organizzata al tempo.

Il criterio di scelta delle stesse e il rispettivo collocamento non può essere univoco, essendo di diversa natura e partorite da pensieri artistici differenti.

Il criterio messo in atto nella scelta è quello della massima accortezza nella ricerca dell'armonia tra le stesse, tra i luoghi della fortezza e il panorama fiorentino che fa da cornice. La palazzina ammannatiana, centro della fortezza, inglobava nei suoi sotterranei una stanza blindata atta a proteggere il tesoro dei Medici avvalendosi anche di congegni letali. Ma al di là dei beni materiali, la storia insegna che il bene più prezioso a cui ha sempre ambito la famiglia Medici, a partire più concretamente da Lorenzo il Magnifico, è stato in assoluto il sapere, la conoscenza ed il fruire della bellezza dell'arte.

All'epoca dei Medici presentava due realtà: quella operosa delle botteghe artigiane e quella più ristretta del Signore e della sua cerchia nella quale si respirava una grande cultura umanista. Le aperture delle accademie, gli inviti a Firenze ai più illustri uomini, i pensieri più nobili tramandati fino ai nostri giorni, hanno costruito il vero

Pagina a fianco:  
veduta esterna di una  
porzione della mostra  
"Settantadue Ventidue  
50 anni di esposizioni  
al Forte Belvedere",  
Firenze





tesoro mediceo. Il progetto per l'allestimento all'interno della palazzina ha radici proprio in questa riflessione: una mostra delle mostre che racchiude in sé il racconto di questi ultimi 50 anni, un forziere di bellezza e conoscenza custode non solo di manufatti artistici e documentazioni, ma custode di una piccola porzione della memoria secolare del Forte Belvedere. Attraversare le sue sale risulterebbe un'esperienza simile allo scoprire l'interno di una preziosa cassaforte.

L'esposizione è ad impianto cronologico, le sale sono state segnate in modo da seguire un percorso obbligato attraverso i piani, visitabili anche da fruitori con difficoltà motorie. L'inizio della mostra è situato al piano secondo, il piano più alto, e prosegue scendendo fino alle uniche due stanze situate al piano terra.

All'uscita di quest'ultime si interrompe il racconto e il percorso obbligato. La mostra prende a modello l'idea del forziere pieno di cose preziose e su questa metafora costruisce il proprio allestimento.

Esso, si basa fondamentalmente sul dispiegarsi di una sorta di nastro continuo che si modella fra le sale organizzando l'esposizione. Strutturalmente il nastro è rivestito in ferro calamina, materiale visivamente potente, poggia alle pareti delle sale ed è formato da pannelli modulari che, in base ad ogni perimetro dei vani, si organizza per ottimizzare gli spazi e cedere alla migliore fruizione di essi e delle opere.

La maggior parte delle opere presentate dal '72 ad oggi sono di dimensioni monumentali che ben si collocano tra i prati e gli spalti del fortilizio mediceo e si armonizzano con lo spazio, rispettando l'architettura senza esserne schiacciate, diventando parte di essa.

Molte le opere ambientali, nate con il desiderio di relazione con il luogo e il fruitore, nuove finestre la cui fuga ricade su tutto ciò che il Forte Belvedere offre: la distesa di tetti di Firenze con le geometrie dettate da cupole e torri e, dalla parte opposta, il paesaggio quasi incontaminato delle colline toscane.

Gli spazi con cui si confrontano i lavori artistici non sono solo spazi fisici, ma distanze ideali da voler accorciare: lo spazio celeste del cosmo, lo spazio naturale terreno, lo spazio relazionale, lo spazio percepito.

Ricorrendo al pensiero di una celebrazione della memoria, si è deciso di confermare il collocamento originale di ogni opera iniziando dalla mostra più datata alla più recente, evitando sovrapposizioni che ovviamente si andavano a creare.

Ne sono esempio l'opera di Nancy Rubins, "Spazi di luce" di Giuseppe Penone, "Colpo d'ala: a Boccioni" di Arnaldo Pomodoro, "Calamita cosmica" di Gino De Dominicis, "I sette savi" di Fausto Melotti, "Uomo con gabbiani" di Giuliano Vangi, "11 panchine" di Domenico Bianchi, "Every Place Holds the Possibility of New Geography" di Maurizio Nannucci, "L'ospite ingrato. Un'ossessione medicea" del gruppo Timet, la sfera di cristallo di Marisa Merz, "Bufala n°10" di Davide Rivalta.

Un criterio impiegato nella collocazione delle opere è stato dettato dalla visione in pianta della fortezza.

Visivamente si manifestano all'occhio dei tracciati geometrici che sezionano la pianta. Un esempio è la retta che taglia in senso longitudinale il Forte, partendo dalla punta a Nord, proseguendo il camminamento centrale davanti alla palazzina, attraversando centralmente il porticato della stessa, fino ad estendersi oltre le colline.

Specchi e spicchi di paesaggio in due poli opposti l'uno all'altro a chiudere la retta visiva longitudinale sono "Lievitazione" di Anish Kapoor a nord e "Venezia Blu" di Beverly Pepper a Sud: frammenti di materiali freddi e senza vita che si appropriano della vitalità e dei movimenti che accadono nello spazio a loro circostante.

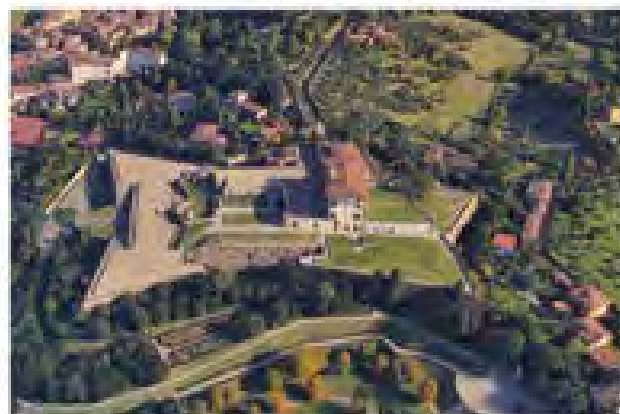
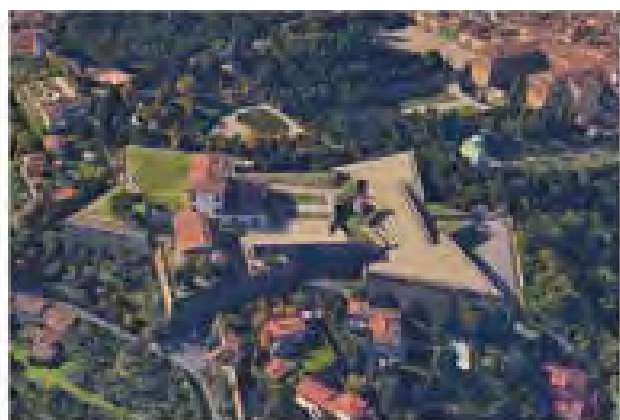
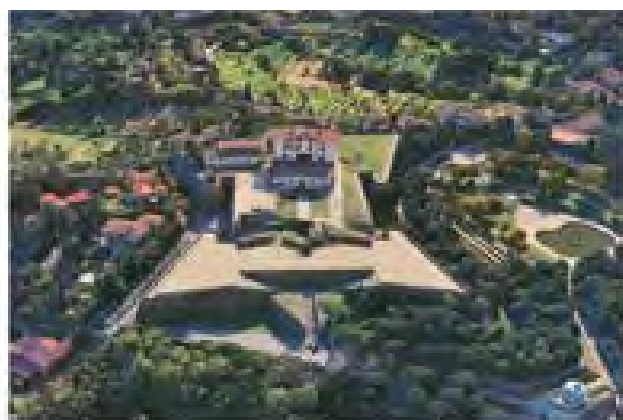
Proprio in armonia con il paesaggio vengono presentate due opere, poste sulla terrazza a Sud, "Smoking Woman" di Fernando Botero e "Figura Giacente" di Henry Moore. In comparazione l'una con l'altra, entrambe rappresentano figure femminili distese e fiere delle loro curve che richiamano lo skyline delle alture toscane che fanno da sfondo.

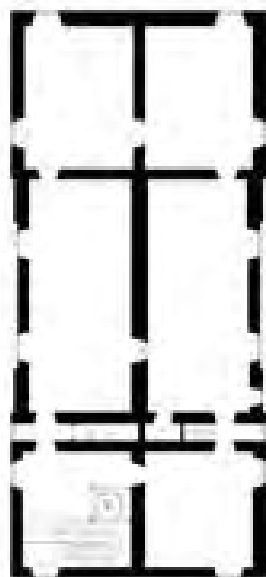
Nelle file d'avanguardia rivolte verso la città, naturalmente non in fase di attacco ma di contemplazione, due opere "Dove le stesse si avvicinano di una spanna in più" di Giovanni Anselmo e ancora "Calamita cosmica" di De Dominicis, diverse nelle forme ma di comune pensiero. I nomi suggeriscono immediatamente gli sforzi

dell'uomo che si divide tra mondo terreno e mondo celeste, una continua diatriba interiore che pone i fondamenti sulla volontà dell'essere umano di staccarsi dalla terra ed elevarsi. Il cielo è un'ossessione, continuamente studiato dal lungo righello di Jan Fabre ne "L'uomo che misura le nuvole".

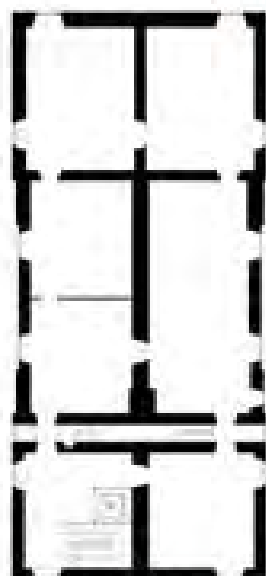
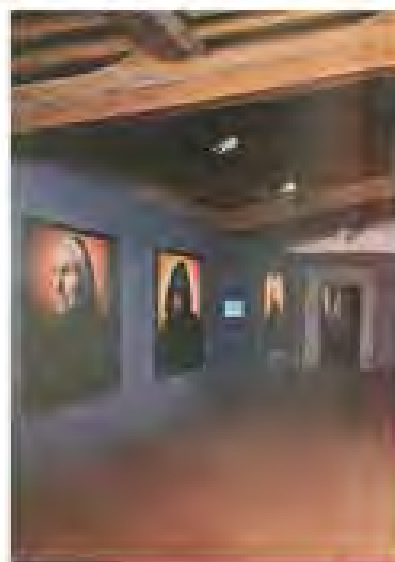
Penone ricerca l'essenza della vita non alzando lo sguardo al cielo, ma tenendo ben saldi i piedi al terreno. Scava a fondo nelle sue sculture naturali fino a scovarne la vita, il germoglio da cui è cresciuto l'albero e da cui si è fortificata la corteccia. Corteccia e pelle sono sinonimi nel suo linguaggio artistico, due epidermidi che trattengono l'energia scaturita dal nervo centrale del corpo.

Tra la palazzina e i bastioni, l'architettura cela una culla che accoglie "I sette savi" di Fausto Melotti, "Hold III" e una statua della serie "Critical Mass II", entrambe dello scultore Antony Gormley. Tutte appartenenti al figurativo antropomorfo, impregnano l'aria di una pesantezza di cuore fino ad ora non riscontrata. Il fruitore inconsciamente è immedesimato in quelle figure ieratiche e severe da un lato e distrutte dall'angoscia umana dall'altra, così come in tutte le altre opere esposte in questa mostra, diventando anch'egli soggetto partecipe dell'infinità di relazioni che esse riescono ad instaurare con le preesistenze architettoniche e con il paesaggio circostante.

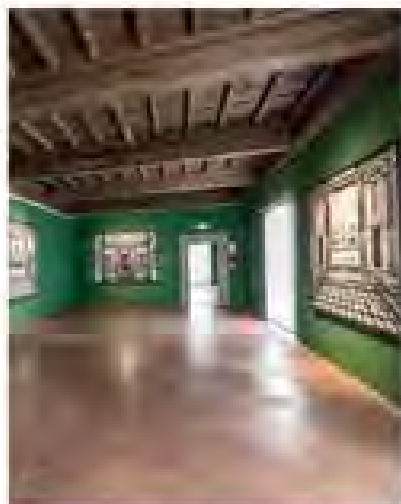




PIANO SECONDO  
SCALA 1:500

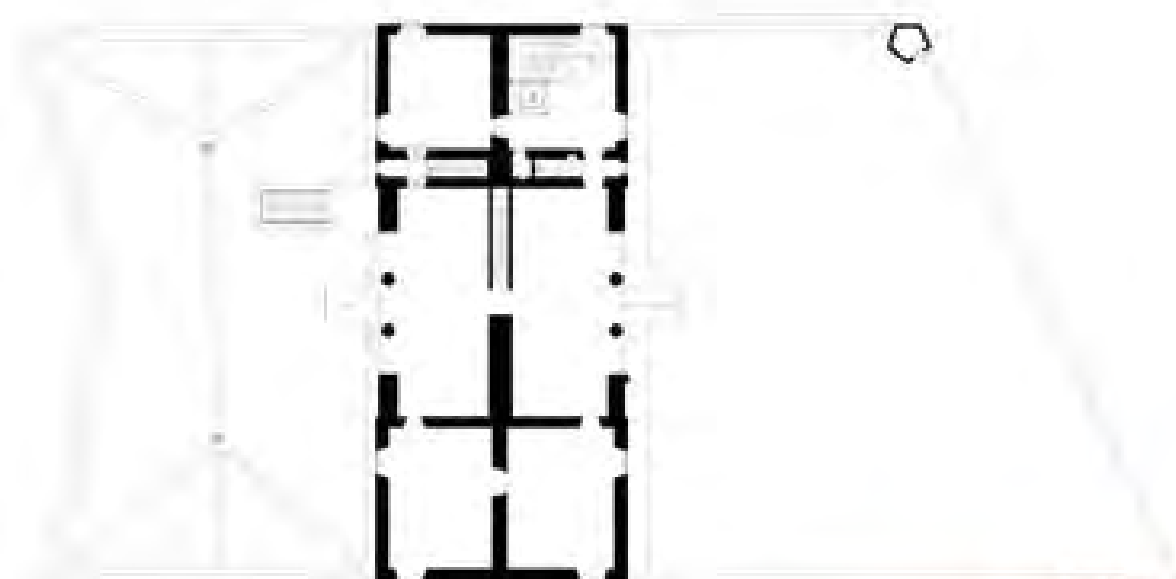


PIANO PRIMO  
SCALA 1:500



SEZIONE PALAZZINA  
SCALA 1:500

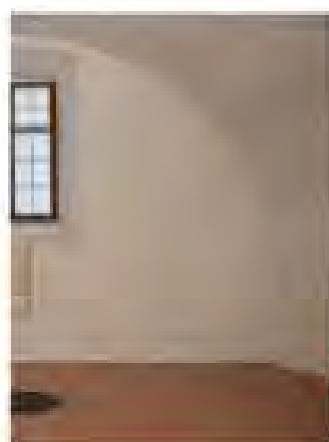
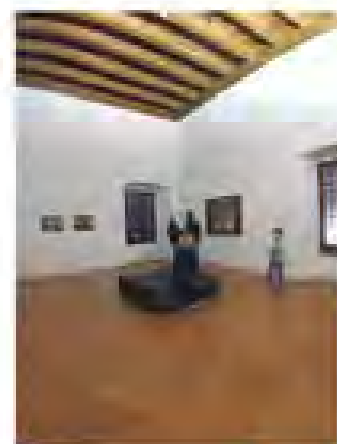
In questa pagina:  
Palazzina del Forte Belvedere, piante e sezione del primo e secondo piano, stato attuale. Foto di alcune sale.  
Pagina a fianco:  
Palazzina del Forte Belvedere, piante e sezione del piano interrato e del piano terra, stato attuale. Foto di alcune sale



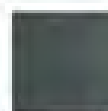
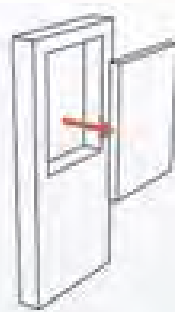
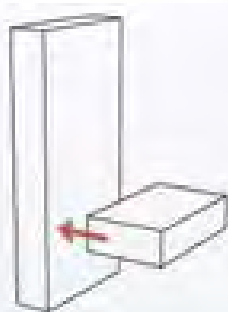
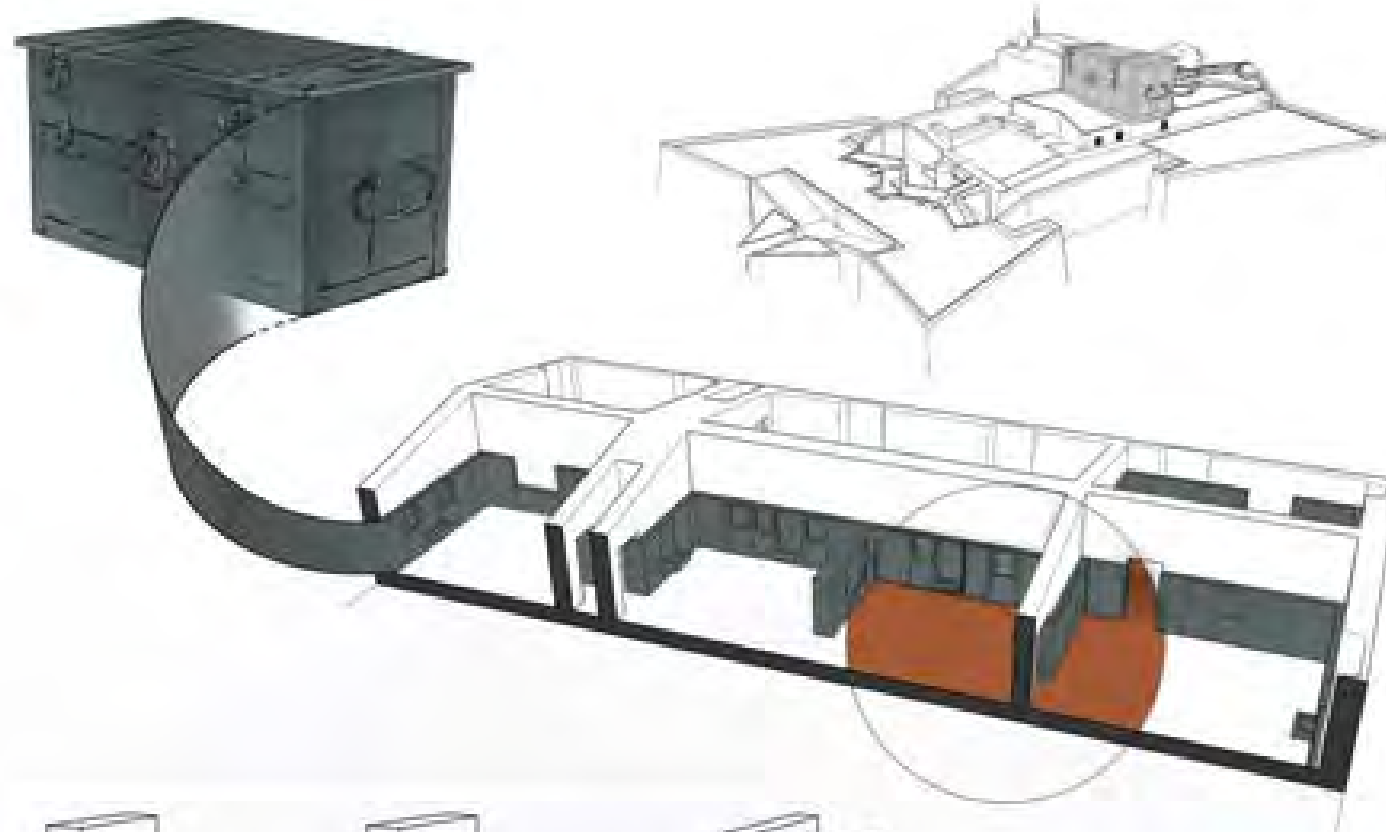
PIANO TERRA  
SCALA 1:500



PIANO INTERRATO  
SCALA 1:500



SEZIONE PALAZZINA  
SCALA 1:500



PUNTO ELEGANT



PUNTO ELEGANT



1

2

3

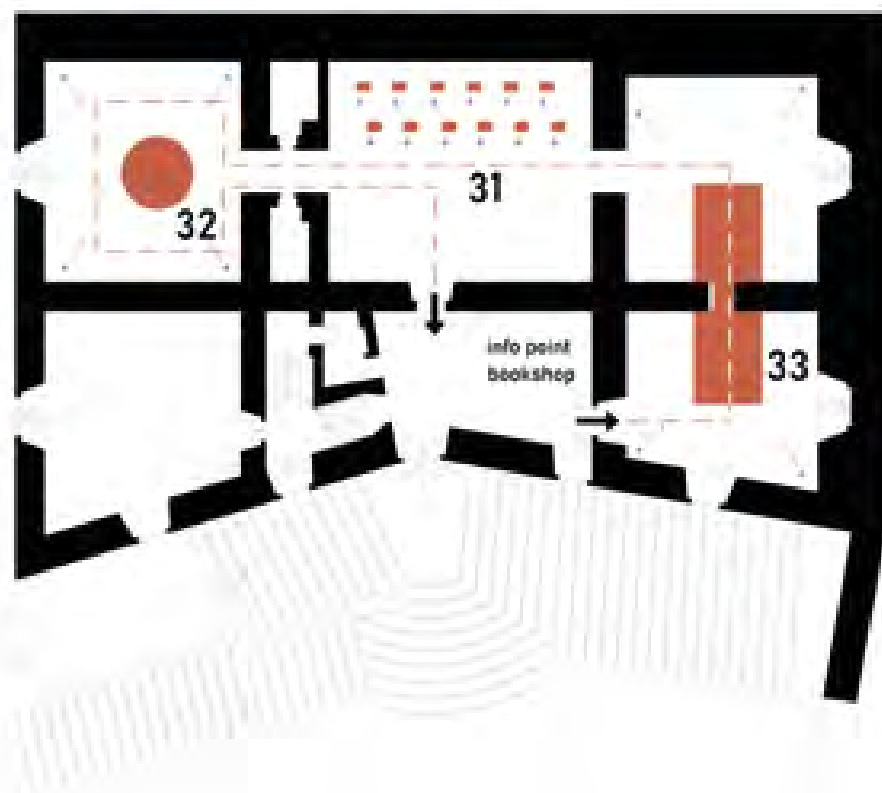
4

PUNTO ELEGANT  
SOLA 100



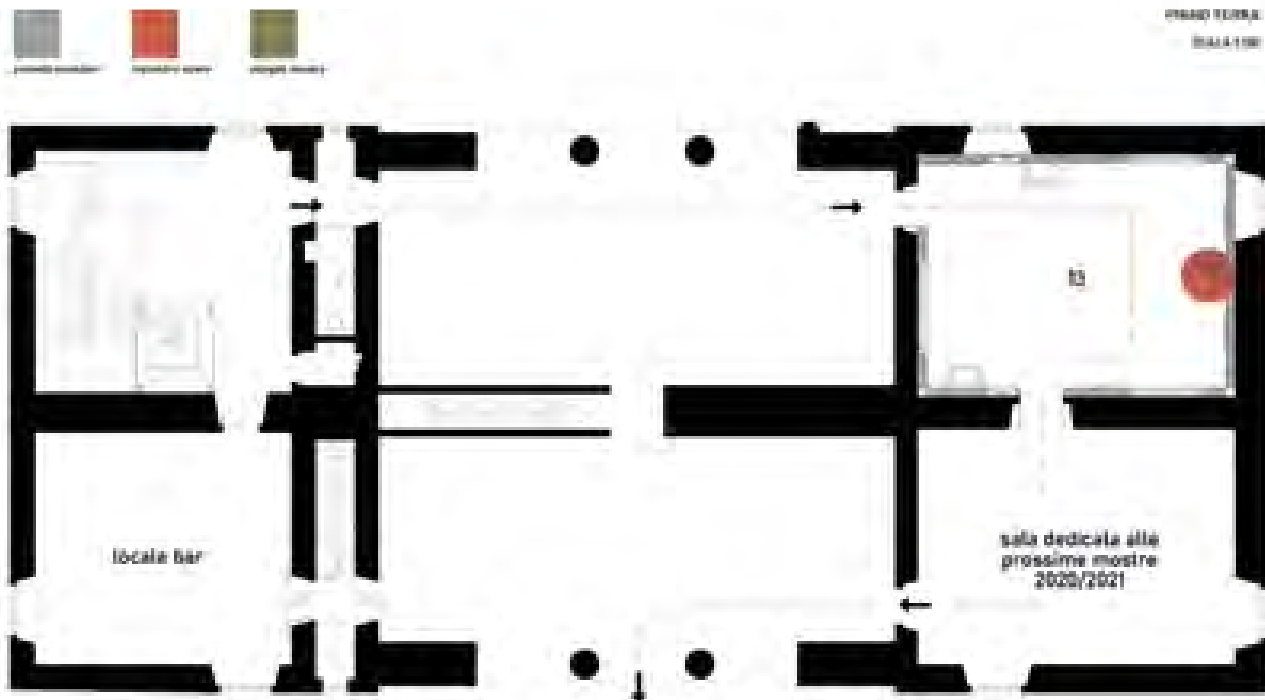
Pagina a fianco:  
concept di progetto.  
In questa pagina:  
pianta con la colloca-  
zione delle opere

01 - 10.000.000,00, Spazio aperto al pubblico di ricerca e studio  
02 - 14.000.000,00, Spazio aperto  
03 - 1.000.000,00, Spazio aperto al pubblico di ricerca e studio



PIANO INTERRATO  
SCALA 1:200

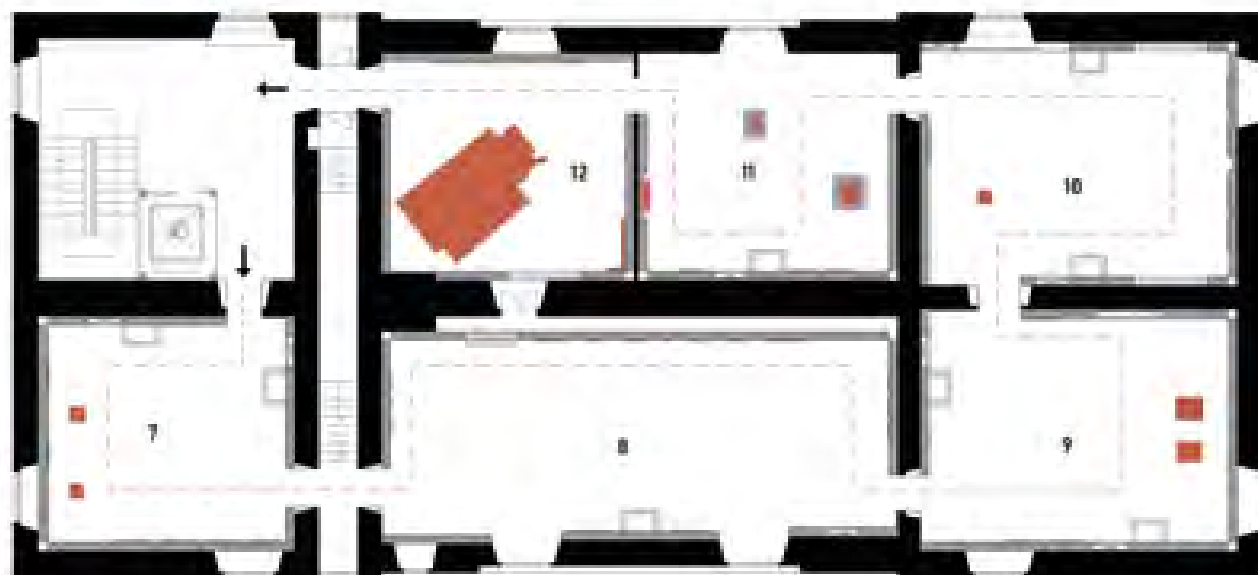
PIANO TERRA  
SCALA 1:200



01 - SALA 10 - Spazio aperto al pubblico di ricerca e studio  
02 - SALA 11 - Spazio aperto al pubblico di ricerca e studio  
03 - SALA 12 - Spazio aperto al pubblico di ricerca e studio

spazio pubblico  
 spazio verde  
 spazio privato

PIANO PRIMO  
SCALA 1:100



■ SALA 7 - SALA D'ATTESA (1970) - SPAZIO VERDE (1970)

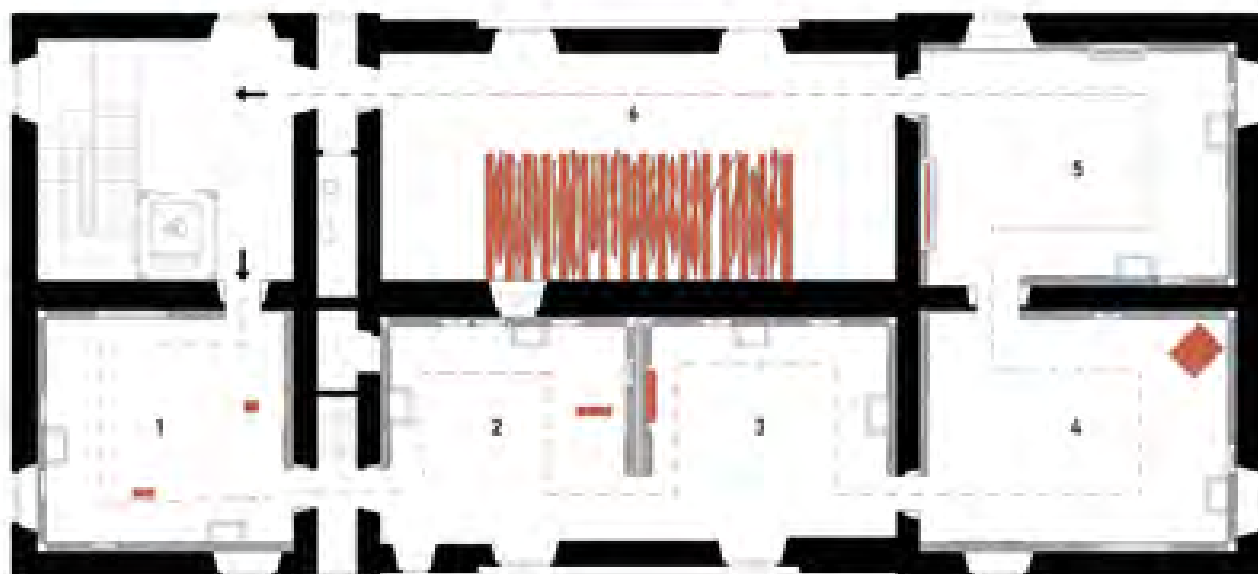
■ SALA 6 - SALA D'ATTESA (1970) - SPAZIO VERDE (1970)

■ SALA 10 - SALA D'ATTESA (1970) - SPAZIO VERDE (1970)

■ SALA 9 - SALA D'ATTESA (1970) - SPAZIO VERDE (1970)

spazio pubblico  
 spazio verde  
 spazio privato

PIANO SECONDO  
SCALA 1:100



■ SALA 1 - SALA D'ATTESA (1970) - SPAZIO VERDE (1970)

■ SALA 2 - SALA D'ATTESA (1970) - SPAZIO VERDE (1970)

■ SALA 3 - SALA D'ATTESA (1970) - SPAZIO VERDE (1970)

■ SALA 4 - SALA D'ATTESA (1970) - SPAZIO VERDE (1970)

■ SALA 5 - SALA D'ATTESA (1970) - SPAZIO VERDE (1970)

■ SALA 6 - SALA D'ATTESA (1970) - SPAZIO VERDE (1970)



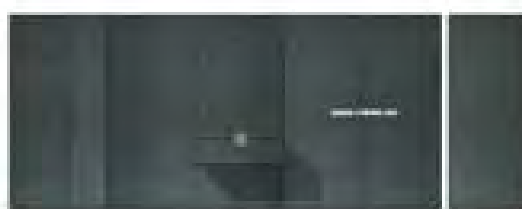
Pagina a fianco:  
pianta con la colloca-  
zione delle opere.  
In questa pagina:  
veduta interna di una  
porzione della mostra



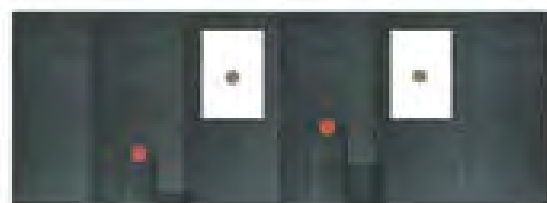


pannello introduttivo

A



B



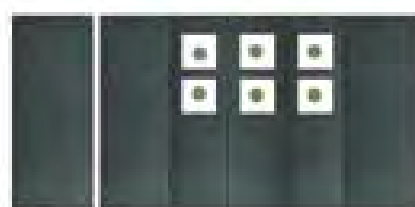
1

2

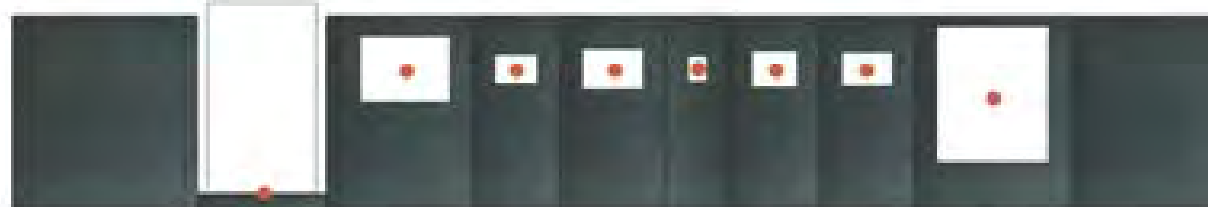
D



E



F



3

4

5

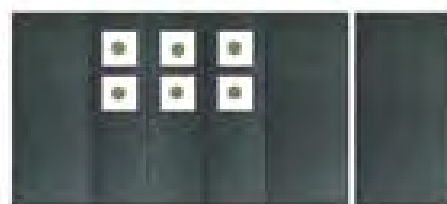
6

7

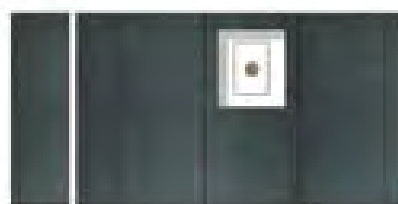
8

9

10



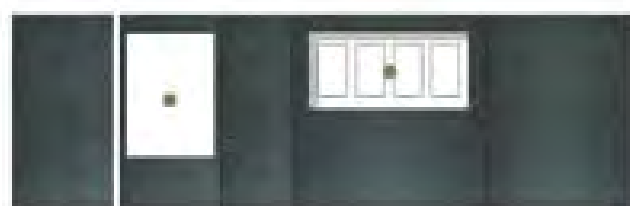
H



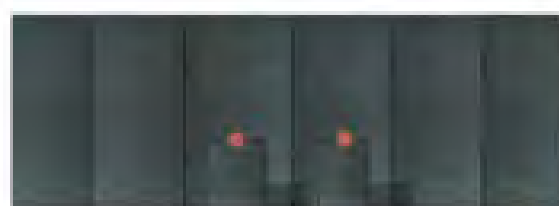
I



J



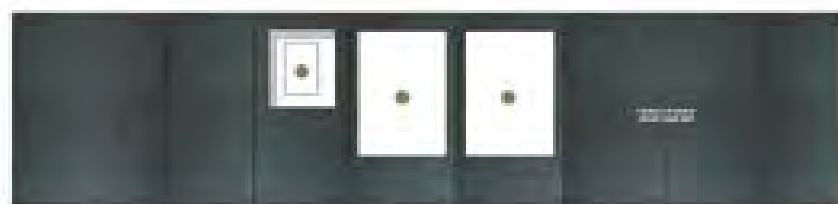
L



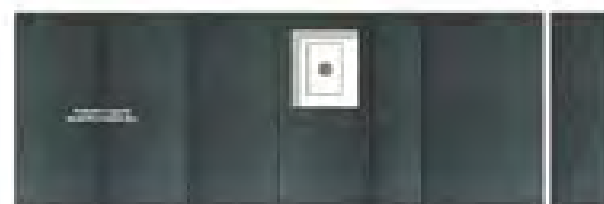
11

12

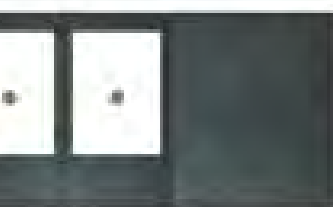
M



N

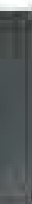


O



C

sala 7



G



sala 8

K

sala 9

## SVILUPPO IMPIANTO ALLESTIMENTO

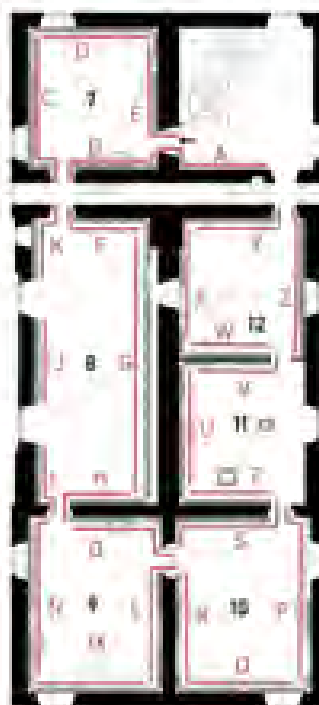
scala 1:100

### OPERE

- 1 - G. YANGI, "Donna che si gira", 1984
- 2 - G. YANGI, "Uomo nel blocco di plexiglas", 1972
- 3 - J. PIERSON, "Untitled (collage VI)", 2001
- 4 - N. GOLDIN, "autoritratto a Berlino", 1992
- 5 - L. GREENFIELD, "Sheena tries on clothes with Amber, 15, in a department store dressing room, San Jose, California", 2002
- 6 - W. EGGLESTON, "Serie Untitled, Desert", 2000
- 7 - D. LANOE, "Marzo 1937. Emigrante, madre di famiglia. Raccogliatrice di piselli. Senza mezzi di sostentamento. Madre di sette bambini. Età trentadue anni", 1937
- 8 - WEEGEE, "Corpse with revolver", 1940
- 9 - G. WINDGRAND, "Women are beautiful series", 1975/1981
- 10 - A. SERRANO, "America (Lawrence Artist, performer)", 2002
- 11 - Z. HUAN, "XXVI East Wind and West Wind (Jesus)", 2012
- 12 - Z. HUAN, "XXVI bis East Wind and West Wind (Buddha)", 2012

### ALLEGATI MOSTRA

Locandine, cataloghi, fotografie, articoli, proiezioni



PIANO PRIMO

In queste pagine:  
sviluppo dei pannelli  
allestitivi nelle varie  
sale della mostra







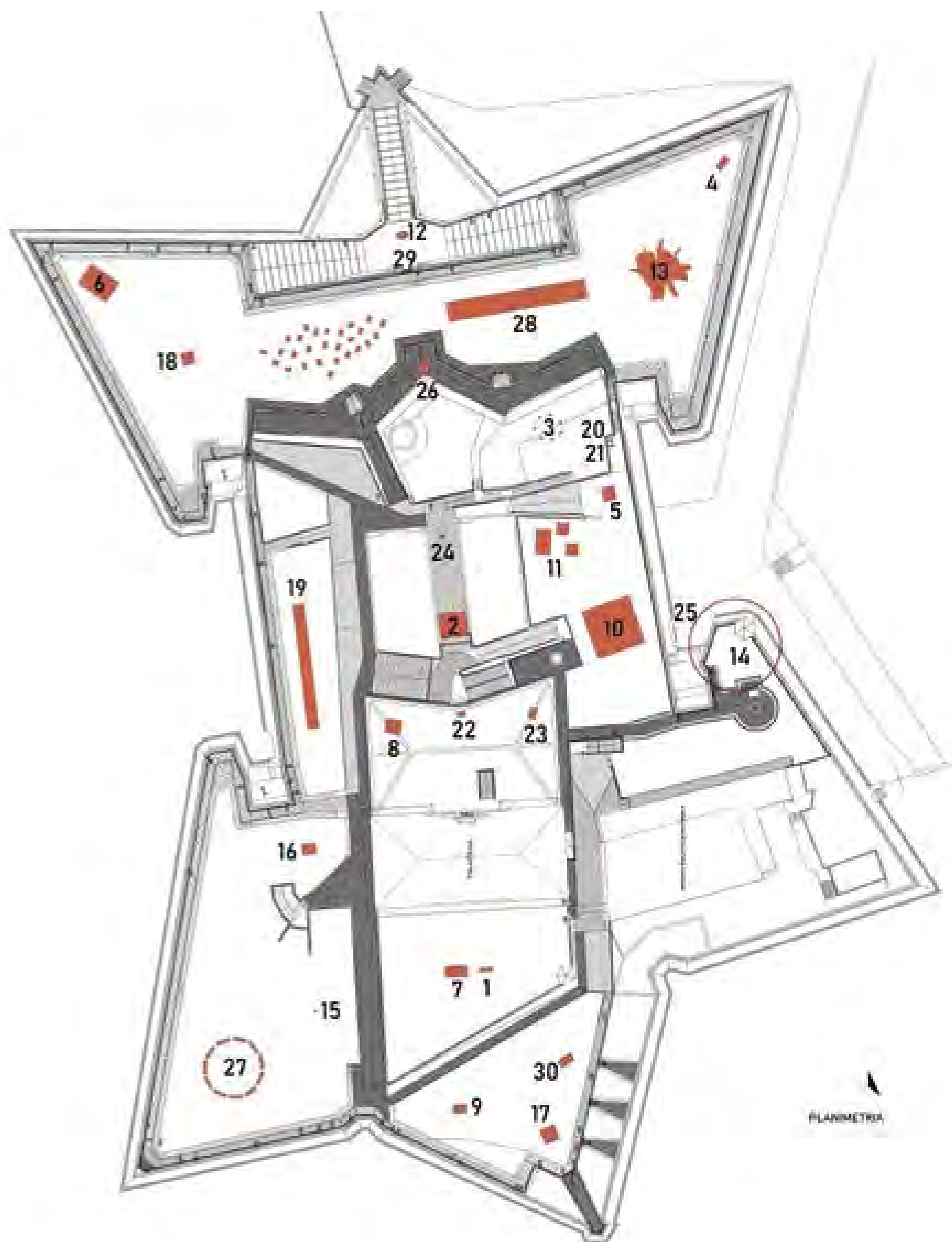
In queste pagine e pagine precedenti:  
vedute interne di porzioni della mostra.  
Pagine seguenti:  
collocazione delle opere nei vari spazi di Forte Belvedere



## POSIZIONAMENTO OPERE ESTERNO

- 1 - H. MOORE, "Figura giacente", 1951
- 2 - H. MOORE, "Il grande arco", 1963/69
  - D. KARAVAN, "raggio laser che unisce il Forte Belvedere alla cupola di Brunelleschi", 1978
- 3 - F. MELOTTI, "I sette savi", 1960(1969)
- 4 - U. MASTROIANNI, "Figura alata", 1965
- 5 - M. PISTOLETTO, "Teste rosse", 1984
- 6 - A. POMODORO, "Colpo d'ala: a Beccioni", 1981/84
- 7 - F. SOTERO, "Smoking woman", 1987
- 8 - G. VANGI, "Uomo e gabbiani", 1974
- 9 - B. PEPPER, "Venezia blu", 1968
- 10 - M. BARTOLINI, "Panchina", 2003
- 11 - T. CRAIG, "Lifetimes", 2000
- 12 - A. KAPOOR, "L'evitazione", 2003
  - M. NANNUCCI, "Every Place Holds the Possibility of New Geography", 2003
- 13 - N. RUBINS, "MoMa and Airplane Parts 1995-2002 and Presently Lives at Forte Belvedere Florence", 2003
- 14 - TIMET, "L'ospite ingrato. Un'ossessione medica", 2003
- 15 - MARISA MERZ, "Senza titolo (SFERA DI CRISTALLO)", 2003
- 16 - Z. HUAN, "Long Island Buddha", 2011
- 17 - Z. HUAN, "Peace n°2", 2001
- 18 - G. PENONE, "Albero folgorato", 2012
- 19 - G. PENONE, "Spazio di luce", 2008
- 20 - A. GORMLEY, "Hold III", 2011
- 21 - A. GORMLEY, "Critical Mass II", 1995
- 22 - J. FABRE, "L'uomo che misura le nuvole", 1998
- 23 - M. BAGNOLI, "Rintocco", 2003
- 24 - G. ANSELMÒ, "Dove le stelle si avvicinano di una spanna in più", 2001/17
- 25 - L. FABRO, "Italia porta", 1985/2006
- 26 - R. SALVADORI, "Uomo che ode", 1984/2017
- 27 - D. BIANCHI, "Undici panchine", 2009/2017
- 28 - G. DE DOMINICIS, "Calamita cosmica", fine anni 80
- 29 - A. BOETTI, "Autoritratto", 1993/95
- 29 - E. MATTIACCI, "Colpo di gong", 1993
- 30 - D. RIVALTA, "Bufala n° 10", 2019









Pagine precedenti, in  
queste pagine e pagine  
seguenti:  
vedute esterne di  
porzioni della mostra

















# RIQUALIFICAZIONE DEL MUSEO ARCHEOLOGICO NAZIONALE “MASSIMO PALLOTTINO” - MELFI

NOEMI ALVISI

Melfi, cittadina lucana in provincia di Potenza, si colloca ai piedi del Monte Vulture, vulcano inattivo dall'Era Preistorica. La sua storia è antichissima e lo testimoniano soprattutto le numerose necropoli rinvenute sul territorio circostante. I reperti ritrovati sono attualmente esposti presso il Museo Archeologico Nazionale del Melfese, ospitato nel Castello di Melfi, uno dei più importanti manieri medievali del sud Italia. Fondato nel periodo normanno, il Castello fu luogo di importanti vicende storiche legate alla vita politica di Federico II di Svevia. Nel corso del tempo esso ha subito notevoli modifiche, soprattutto in epoca angioina e aragonese, difatti presenta una forma architettonica multistilistica, sebbene abbia conservato il suo aspetto medievale. È composto da dieci torri e presenta quattro ingressi, di cui solo uno è tutt'ora agibile. L'interno, sebbene trasformato dai Doria, tra il XVI e il XVIII secolo, in un palazzo baronale, conserva ancora tratti strutturali in stile normanno-svevo.

Al giorno d'oggi, l'edificio ospita il Museo Archeologico del Melfese, inaugurato nel 1976. Lo studio progettuale ipotizzato per il Museo prevede di realizzare lavori finalizzati ad incentivare la comunicazione verso i fruitori e rendere l'esperienza di visita più partecipativa. Le proposte mirano a ricercare soluzioni funzionali per una maggiore valorizzazione, riqualificazione e rivisitazione degli spazi che permettano a tutti i target di pubblico un coinvolgimento più immersivo durante la fruizione. La proposta di progetto prevede una diversificazione delle destinazioni d'uso e un'articolazione degli ambienti. L'intervento si basa in dettaglio sulla realizzazione di nuovi varchi di accesso al percorso museale, sulla riqualificazione e riallestimento dello spazio adibito alla biglietteria, al guardaroba, alla Sala del Sarcofago, nonché sulla progettazione di una copertura esterna nel Cortile della Rimessa e infine, sull'ideazione di una sede ad uso didattico.

Antecedentemente allo studio sulla rifunzionalizzazione del percorso del piano terra del museo, è stata condotta un'analisi sui potenziali fruitori con l'obiettivo di ravvivare alcune attività dell'ambiente storico-culturale di riferimento, ipotizzando funzioni di accessibilità nella direzione di uno sviluppo in senso culturale, educativo e turistico. Nella fase di recupero della forma, si sono ideate nuove soluzioni che, adattandosi all'esistente, attribuiscono al bene una valenza fondata sul suo rapporto con le utenze. Due dei temi cardini del progetto, infatti, sono quelli riguardanti l'aspetto

Pagina a fianco:  
un particolare del nuovo  
allestimento museale  
del Museo Archeologico  
Nazionale “Massimo  
Pallottino”



comunicativo e quello didattico. Gli spazi disegnati si inseriscono con coerente semplicità in un luogo dove è presente l'antica storia di popolazioni arcaiche territoriali, risolvendo il dialogo tra costruito e costruzione, tra storia e contemporaneità. L'intervento propone un uso di materie e forme funzionali nel senso di equilibrio e leggerezza. Le proposte di progetto prendono in considerazione punti cardini che, attraverso l'utilizzo di materiali idonei, favoriscono una comunicazione e una riqualificazione dal punto di vista estetico e di utilità: volume, percorso, luminosità, rapporto con le opere, interattività, coinvolgimento, fruibilità, rapporto con il pubblico, leggerezza, equilibrio, innovazione.

Da qui l'idea di sviluppare e realizzare gli elementi che compongono gli spazi allestitivi presi in esame che, nonostante la loro diversa funzionalità, vengono riportati ad elementi comuni e unificatori. Ogni volume espositivo è pensato in funzione allo spazio in cui è collocato, in modo da non distaccarsi dal contesto ed adattarsi alla sua tonalità, come parte integrante della struttura e con il quale si ricerca un legame di appartenenza. A questa impostazione fa seguito l'inserimento di una disposizione che consenta un percorso e una sistemazione tali da permettere un maggior rapporto tra il pubblico e le opere esposte.

Dalle osservazioni di questi aspetti nasce, dunque, l'idea di creare una profonda comunione tra il contemporaneo e la struttura storica esistente; la metodologia utilizzata ha permesso di analizzare l'intero contesto museale e individuare gli interventi e le scelte educativo-didattiche per definire strategie e strumenti atti a migliorare l'erogazione dei servizi e la valorizzazione del Patrimonio Culturale locale.

Per una chiave di lettura contemporanea è stata presa in considerazione l'evoluzione delle metodologie della didattica museale che si è incentrata nel ruolo di progettazione di proposte sempre più innovative, comunicanti, coinvolgenti, inclusive e arricchenti.

Le funzioni allestitivo definiscono le unità spazio-ambientali che occupano ciascuna attrezzatura, facendo riferimento al rapporto oggetto/fruitori e agli standard di ciascuna strumentazione. Si determinano così gli elementi relativi a ciascuna unità ambientale, che saranno applicabili e adattabili, di volta in volta, a seconda della tipologia, della dimensione, del contesto del museo.

La presentazione degli elaborati grafici, corredati da piante, prospetti e sezioni, determinano una lettura delle grandezze e dimensioni delle unità progettate e suggeriscono la scelta degli elementi selezionati per rivedere e riqualificare gli ambienti.

La proposta progettuale per la biglietteria prevede una vetrina posta nella hall di ingresso che mostri due opere di età arcaica: essa offrirà protezione e conservazione agli oggetti e allo stesso tempo sarà preludio a ciò che la mostra archeologica illustrerà ai visitatori. Per le pannellature che costituiscono la muratura della biglietteria sono previste pareti in cartongesso, disposte sui lati dell'ambiente. Gli arredi dai colori chiari sono progettati per dare profondità e luce all'ambiente che, pur godendo di alte pareti, possiede comunque dimensioni contenute.

Dallo stesso spazio si accede ad un piccolo ambiente riqualificato per contenere un guardaroba destinato ai visitatori. L'arredo è incorporato alle pareti in modo tale da non intralciare l'accesso all'ascensore che porta ai piani superiori.

Dalla biglietteria si intraprende il percorso interno di visita: attraverso un varco si accede alla prima sala del museo, detta del Sarcofago di Rapolla in riferimento all'opera esposta, databile intorno al II secolo a.C., di fattura asiatica.

Il progetto di riqualificazione di questo spazio prevede il riposizionamento dell'opera su una pedana in metallo per meglio evidenziare la base del reperto archeologico. Esso è collocato approssimativamente al centro dell'ambiente per permettere ai visitatori di poterlo osservare comodamente su tutti i lati e godere dei fregi che lo adornano, anche soffermandosi su apposite panche. L'opera è illuminata da corpi illuminanti direzionali a luce led fredda, posizionati sulle pareti.

Uscendo dalla Sala del Sarcofago, il visitatore è proiettato in un ampio cortile denominato "Della Rimessa", attualmente scoperto ed esposto alle intemperie e che conduce agli ambienti interni ed esterni del castello. Le sue dimensioni si prestano ad un'adeguata soluzione progettuale di parziale copertura: la struttura ipotizzata dalle

linee contemporanee, conduce il fruitore in un passaggio che collega la prima sala alle successive collocate in ambienti contigui. Tale nuova struttura, in forza del proprio aspetto astratto e unitario, si pone come un nuovo frammento nell'armonia del corpus medievale che la ospita. L'elemento strutturale è costituito da uno scheletro in acciaio cor-ten e da ampie vetrate stratificate, poste lateralmente e superiormente, mentre all'esterno è dotato di lamelle brise-soleil verticali in legno.

All'estremità della struttura vi è una porta che funge da uscita al percorso museale, mentre nello stesso spazio del cortile viene prevista la collocazione di sedute in cemento dalla forma circolare per fornire momenti di sosta e di riposo ai visitatori.

L'ultima fase progettuale prevede lo studio della Sala del Trono, risalente all'epoca angioina e collocata anch'essa al piano terra del complesso museale, all'interno della quale si è progettata una mostra didattica che implica l'utilizzo di strumentazioni tecnologiche di ultima generazione. A questo proposito, si è ipotizzato di realizzare un viaggio nella storia di Federico II, nel quale il visitatore sarà avvolto da un'atmosfera unica e immersiva attraverso un'esplosione di proiezioni sui pannelli e sul pavimento e guidato nella narrazione da supporti audio.

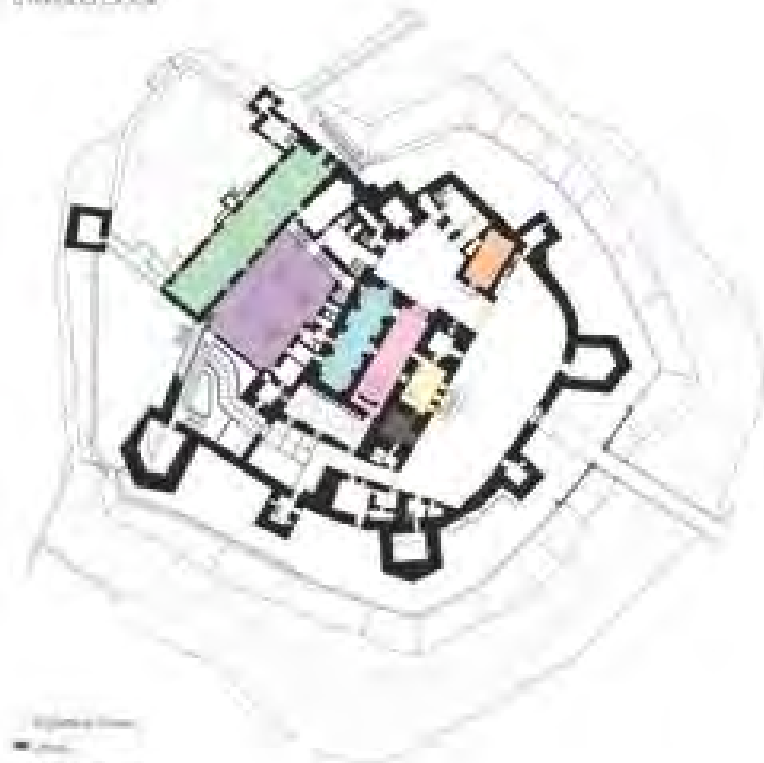
Il realismo reso dalla tecnologia 3D permetterà ai fruitori di osservare a pieno i particolari delle riproduzioni che descrivono la vita medievale e quella di corte nel periodo normanno, creando una rappresentazione molto suggestiva ed emozionante. All'interno della stessa sala il progetto prevede l'inserimento di una struttura quadrangolare all'interno della quale sarà possibile realizzare dei laboratori didattici a tema per gli studenti della scuola primaria e secondaria di primo grado.

Il museo, in questo modo, offre al mondo della scuola un ampio ventaglio di proposte educative di grande spessore e suggestione.

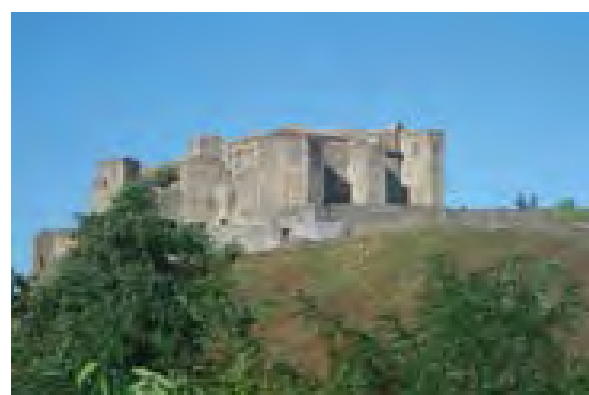
Oltre alla rifunzionalizzazione dei percorsi e alla ridefinizione delle sale espositive, il fine delle proposte progettuali è anche quello di costruire uno strumento di diffusione e conoscenza del Patrimonio culturale locale e di incentivare l'attività di educazione permanente.

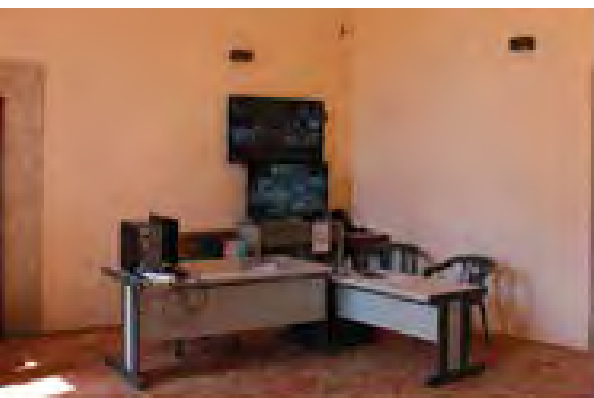


# BASED LIGN



- 1. Entrance to the town
- 2. Main gate
- 3. Main gate (entrance)
- 4. Main gate (entrance)
- 5. Main gate (entrance)
- 6. Main gate (entrance)
- 7. Main gate (entrance)
- 8. Main gate (entrance)
- 9. Main gate (entrance)
- 10. Main gate (entrance)





Pagine precedenti:  
Il Museo Archeologico  
“Massimo Pallottino”  
all'interno del Castello  
di Melfi. Pianta dello  
stato attuale e pianta  
con gli ambiti di inter-  
vento. Foto esterne ed  
interne del Castello.  
Pagine seguenti:  
prospetti del Castello







0 1 2 3 4 5 6 m  
1:100

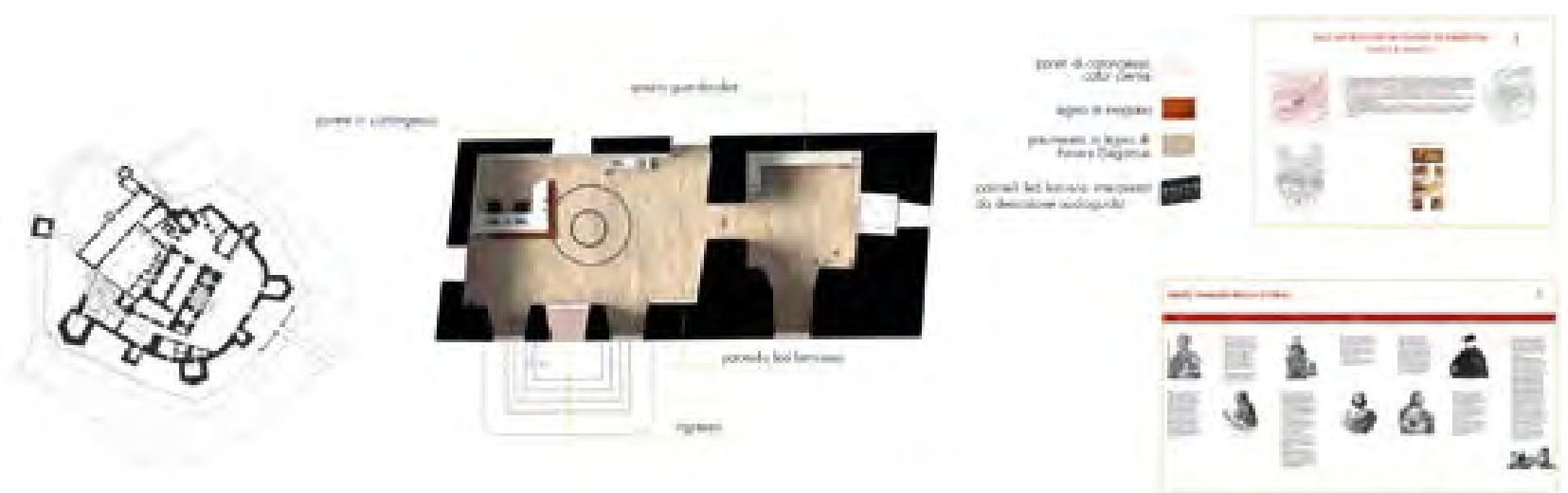




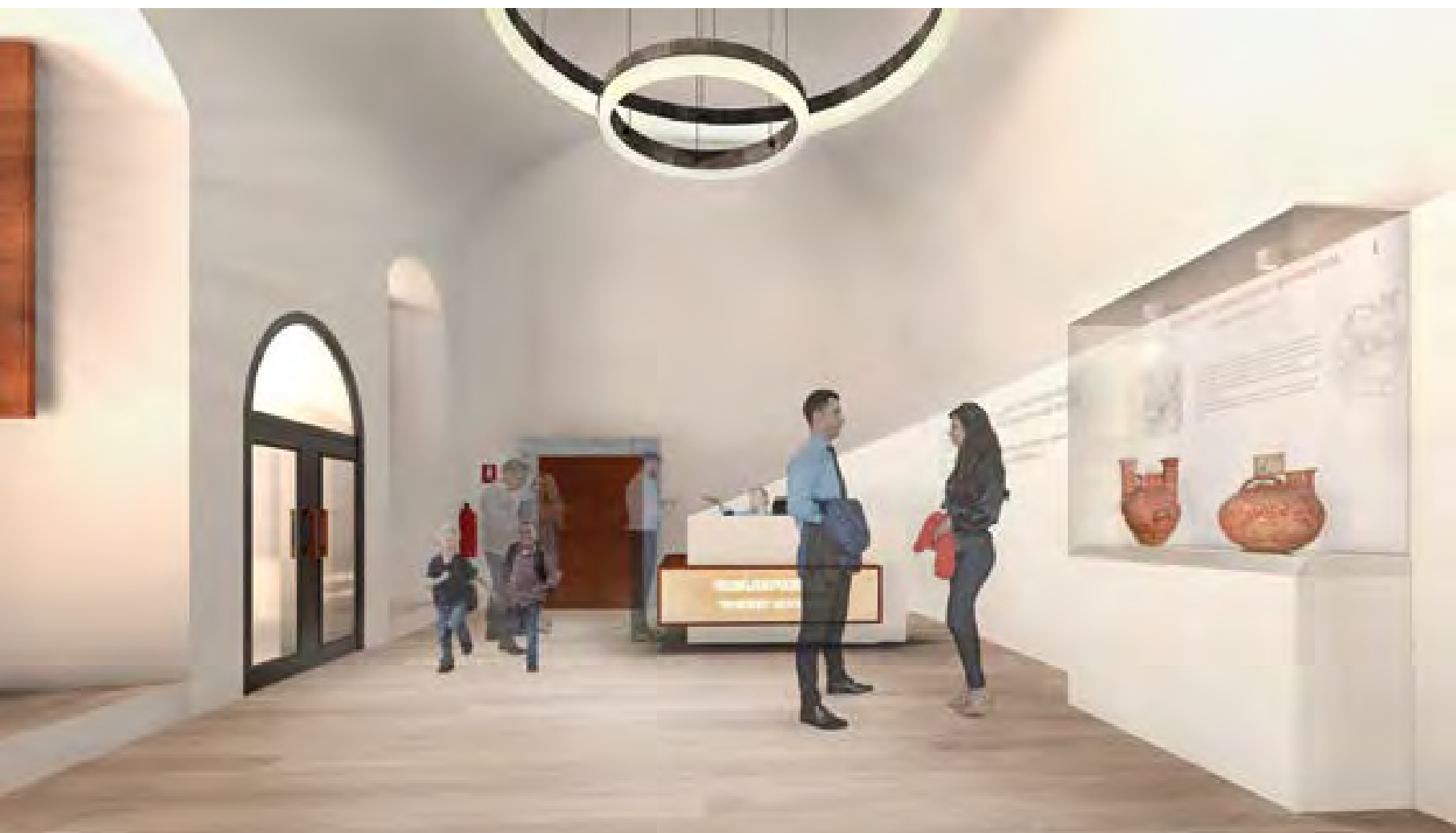
In questa pagina:  
vista tridimensionale  
del Castello.  
Pagina a fianco:  
prospetto del Castello  
e piante dei suoi livelli

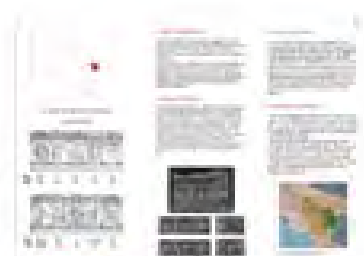






Pagina a fianco e questa  
pagina:  
ridefinizione interna  
degli spazi del Museo  
Archeologico. Nuovi  
spazi di ingresso





APP EDUCATIVA  
 ED EMOZIONALE  
 CON SUPPORTO AUDIOLOGICO





Pagina a fianco e questa  
pagina:  
ridefinizione interna  
degli spazi del Museo  
Archeologico. Sala del  
Sarcofago



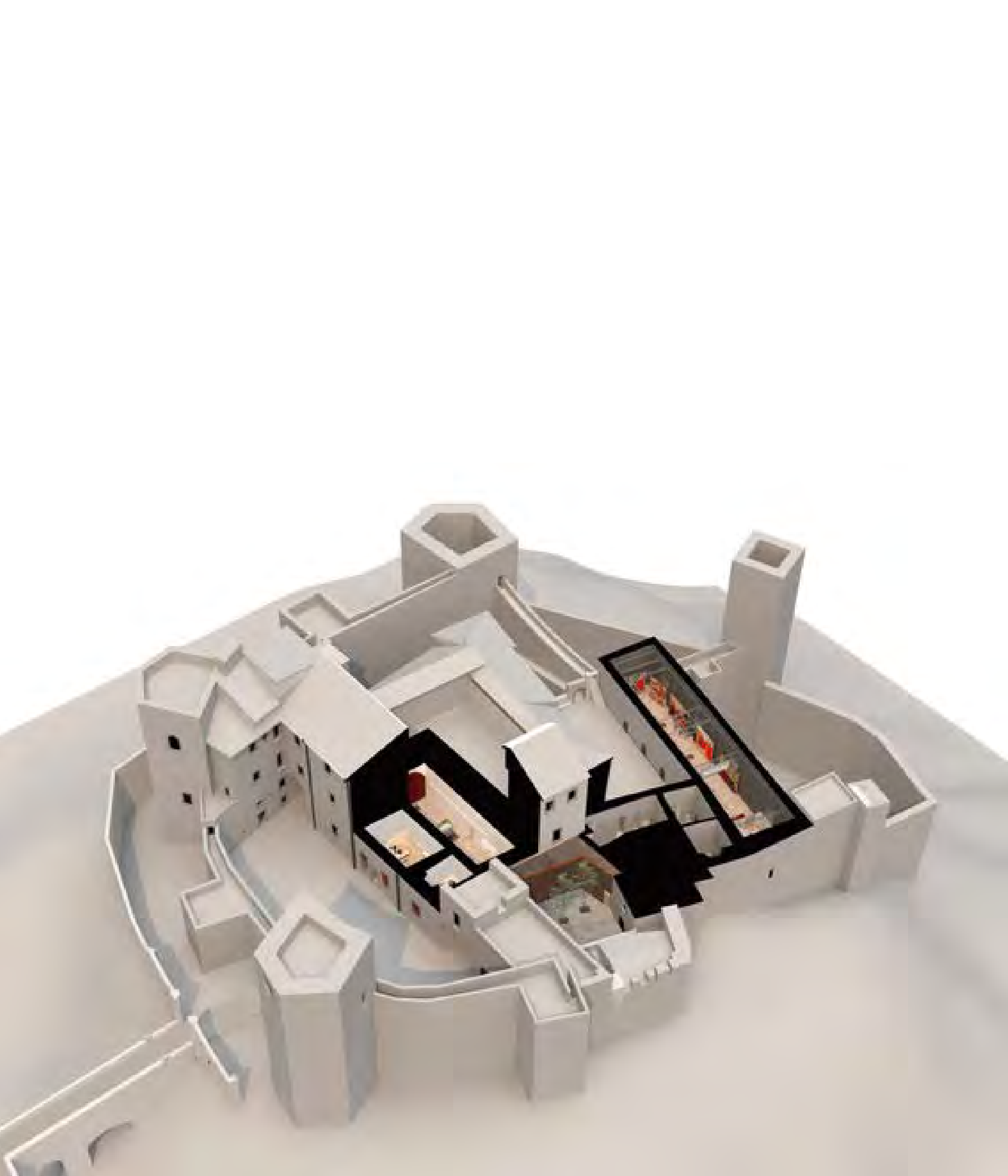
In queste pagine:  
sezione sulle sale del  
Museo e vista del  
nuovo collegamento  
tra le parti







In questa pagina:  
vista dell'allestimento  
di una sala.  
Pagina a fianco:  
spaccato tridimensio-  
nale con lo sviluppo del  
percorso museale



In questa pagina:  
allestimenti multime-  
diali della grande sala.  
Pagina a fianco:  
sezione del Castello e  
pianta della grande sala  
Pagine seguenti: alle-  
stimenti multimediali  
della grande sala





*Federico tra cielo e terra*







SCALA 1:350



# USER FRIENDLY MUSEO ARCHEOLOGICO NAZIONALE VILLA GIULIA - ROMA

VICTOR MARIO COSTABILE

Il Museo nazionale etrusco di Villa Giulia è un museo di Roma dedicato alle civiltà di origine etrusca e centro-italiche. Eretta all'inizio del XX secolo da Papa Giulio III tra il 1550 e il 1555, Villa Giulia rappresenta uno splendido esempio di architettura rinascimentale.

Il Museo viene definito oggi il più rappresentativo Museo Etrusco della capitale, ricco di testimonianze provenienti dall'Etruria Meridionale, ovvero dal territorio compreso tra il Tevere ed il mare Tirreno (alto Lazio). Esso conserva alcune delle più importanti espressioni artistiche etrusche insieme a creazioni greche di altissimo livello: tra tutti i reperti spicca il Sarcofago degli Sposi, un sarcofago etrusco in terracotta a grandezza naturale risalente al VI secolo a.C.

L'esposizione vanta anche grandi raccolte delle Collezioni Barberini, Bermann e Gorga e soprattutto della ricchissima collezione Castellani composta da ceramiche, bronzi e dalle celebri oreficerie antiche e moderne.

Il Museo, proprietà del MiBACT, è dal 2014 entrato a far parte dei musei del Polo museale del Lazio e nel 2016 è stato inserito tra gli Istituti di "rilevante interesse nazionale" dotati di autonomia scientifica e amministrativa, dando inizio a una nuova pagina della sua storia plurisecolare.

La proposta progettuale elaborata per la struttura museale è basata su possibili soluzioni tese a rendere il museo più attrattivo, massimizzando il concetto di "User Friendly", con particolare "focus" alla fascia giovanile e alle famiglie.

A questo proposito, il progetto ricerca soluzioni innovative, in modo da incrementare la fruibilità dell'offerta museale da parte dei diversi target di utenza: si propone, infatti, l'utilizzo delle moderne tecnologie interattive, quali pannelli interattivi, proiezioni di immagini, immagini in 3D. Si cerca, dunque, di far sentire agli users una sensazione di meraviglia e partecipazione diretta ed attiva durante tutto il percorso museale. Il progetto pensato per rivalutare il percorso museale, cerca di creare un ponte, un legame, tra users e Museo che oltre a sfociare in un museo user friendly, cerca di creare delle tappe costanti all'interno del percorso museale, portatrici di valori particolarmente stimolanti che in un tempo ridotto vorrebbero riuscire a catturare una partecipazione sufficiente a creare una "traccia" positiva.

Per permettere la creazione di questo dialogo tra museo e pubblico, e per attuare un approccio ampio ed intuitivo se non immediato, l'esposizione prevede l'inserimento di riproduzioni di oggetti e dalle loro ricostruzioni, usufruibili come copia esplicativa



della funzione originaria del reperto esposto. La presenza di riproduzioni tattili di reperti etruschi può evocare ricordi e sentimenti, emozioni che comunicano all'osservatore un senso di unicità, suscitando un'intensa attenzione e partecipazione emotiva. È dunque importante che le esperienze educative si svolgono in contesti interattivi capaci di stimolare vari livelli (visivo, tattile, uditivo, ecc.) e di garantire la partecipazione attiva dei soggetti coinvolti.

Il progetto presentato permette di creare livelli di apprendimento diversi, rivolti verso i reperti archeologici, dal momento che gli utenti hanno differenti metodi di avvicinarsi ad essi, sia per differenze di età e di cultura.

In pratica, si vuole offrire le condizioni appropriate e innovative -quali video esplicativi, riproduzione di manufatti da poter toccare, realizzazione del proprio gioiello con le tecniche e lo stile Etrusco, per aiutare lo sviluppo di esperienze educative, nonché di apprendimento e di memoria- senza dimenticare l'importanza fondamentale della componente legata alla sorpresa e alla meraviglia.

Nelle pagine seguenti si cerca di evidenziare una proposta nella quale il museo si approccia al mondo tecnologico: le pareti non contengono più solo le opere, ma anche le loro riproduzioni virtuali, grazie alle quali il reperto archeologico diviene una copia 3D ed è accessibile a tutti, mentre i pannelli esplicativi cartacei diventano pannelli interattivi. Per l'illuminazione ambientale, la proposta progettuale prevede durante le ore diurne la diffusione naturale, dal momento che l'ala del museo oggetto di questo progetto di ridefinizione si presenta già fornita di un lucernario che corre lungo tutta la sua lunghezza. Per questo, l'intervento propone l'inserimento di elementi frangisole collocati a soffitto che con la loro possibilità di movimentazione automatizzata creano uno spazio particolarmente accogliente in tutte le ore, poiché, grazie alla loro inclinazione modificabile è possibile controllare e filtrare la luce del sole, nonché gestire anche il livello di circolazione naturale dell'aria nell'ambiente, così come è possibile regolare la temperatura.

Oltre alla possibilità di creare un microclima personalizzato, il sistema di lamelle regolabili offre la possibilità di creare anche durante le ore diurne, situazioni luminose differenziate in base alle varie attività che si possono compiere nelle sale.

Questa soluzione permette oltre ad ottenere l'illuminazione più consona alla cura e alla conservazione dei reperti archeologici, anche di creare uno spazio in cui l'intensità luminosa viene gestita in base alle diverse esigenze.

L'analisi progettuale pone l'accento sull'analisi delle difficoltà di accesso e fruizione dello spazio museale per i vari visitatori, con particolare attenzione ai soggetti diversamente abili. Attualmente il percorso fisico per un visitatore con difficoltà fisiche risulta essere molto più breve e sconnesso, in quanto non esiste un collegamento diretto tra il primo piano e le successive sale. Per questi fruitori, la visita al museo è discontinua e frammentaria.

Ponendosi come obiettivo quello di realizzare un legame tra users e Museo, la proposta progettuale mira al raggiungimento, da parte dei diversi utenti, della comprensione e memorizzazione dei contenuti esposti. Questo aspetto è dato proprio dalle riproduzioni di oggetti e dalle loro ricostruzioni usufruibili come copia esplicativa del reperto esposto.

L'analisi progettuale prevede la realizzazione di teche, all'interno delle quali verranno esposte le copie del reperto archeologico. Tale riproduzione dei reperti e dipinti per uso tattile è destinata a due tipi di pubblici: i correnti visitatori e i visitatori con difficoltà visive. Entrambi usufruiscono di questo metodo d'approccio per stimolare la mente a ricordare ed imparare più intuitivamente.

Questa esperienza del contatto percettivo innesca un coinvolgimento più complesso, in quanto agiscono diverse funzioni: emozioni, motivazioni, memoria, pensiero creativo. Sul lato sinistro della teca si propongono didascalie contenenti informazioni generali nelle diverse lingue: in italiano, in inglese e in linguaggio Braille. Esse sostituiranno quelle preesistenti e potranno essere lette da ogni tipo di fruitore. Questo permette al museo di aprirsi ad un maggior numero di fasce di utenti, come scolaresche, studenti, turisti, utenti territoriali e internazionali, nonché studiosi e appassionati della materia. La proposta progettuale prevede un intervento anche nella Sala

dedicata all'esposizione dei gioielli etruschi, collocata nella parte centrale del primo piano (sala n. 27). L'attuale allestimento si presenta come una stanza ampia ed alta e la disposizione delle teche è di forma ovale, così da ostruire gran parte dello spazio totale della sala. Attraverso la sua forma lineare e continua, permette al visitatore di seguire una storyline continua sul gioiello etrusco, per poi terminare la visita verso il punto di uscita. Per questa sala la proposta dal nuovo progetto prevede di distribuire le nuove teche (dal colore rosso etrusco) lungo tutta la parete, così da aumentare l'area calpestabile dello spazio espositivo.

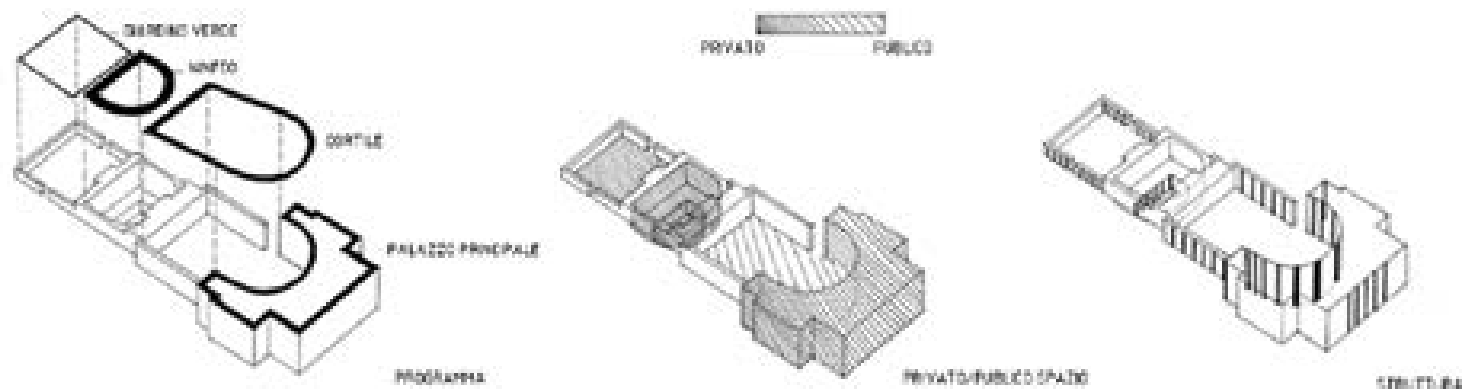
L'esposizione attuale dei gioielli, disposta secondo la storyline precedentemente stabilita dal museo anche nella vecchia sistemazione, viene valorizzata da una fascia continua applicata lungo tutta la parete laterale, sulla quale vengono riportate le informazioni generali sui reperti esposti.

Sulla parete d'ingresso/uscita si propone l'inserimento di due pannelli interattivi per fornire ai fruitori la possibilità di interagire con la fedelissima riproduzione dei gioielli e avere maggiori informazioni su di essi.

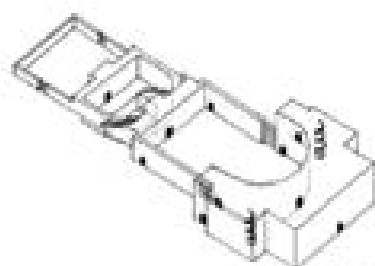
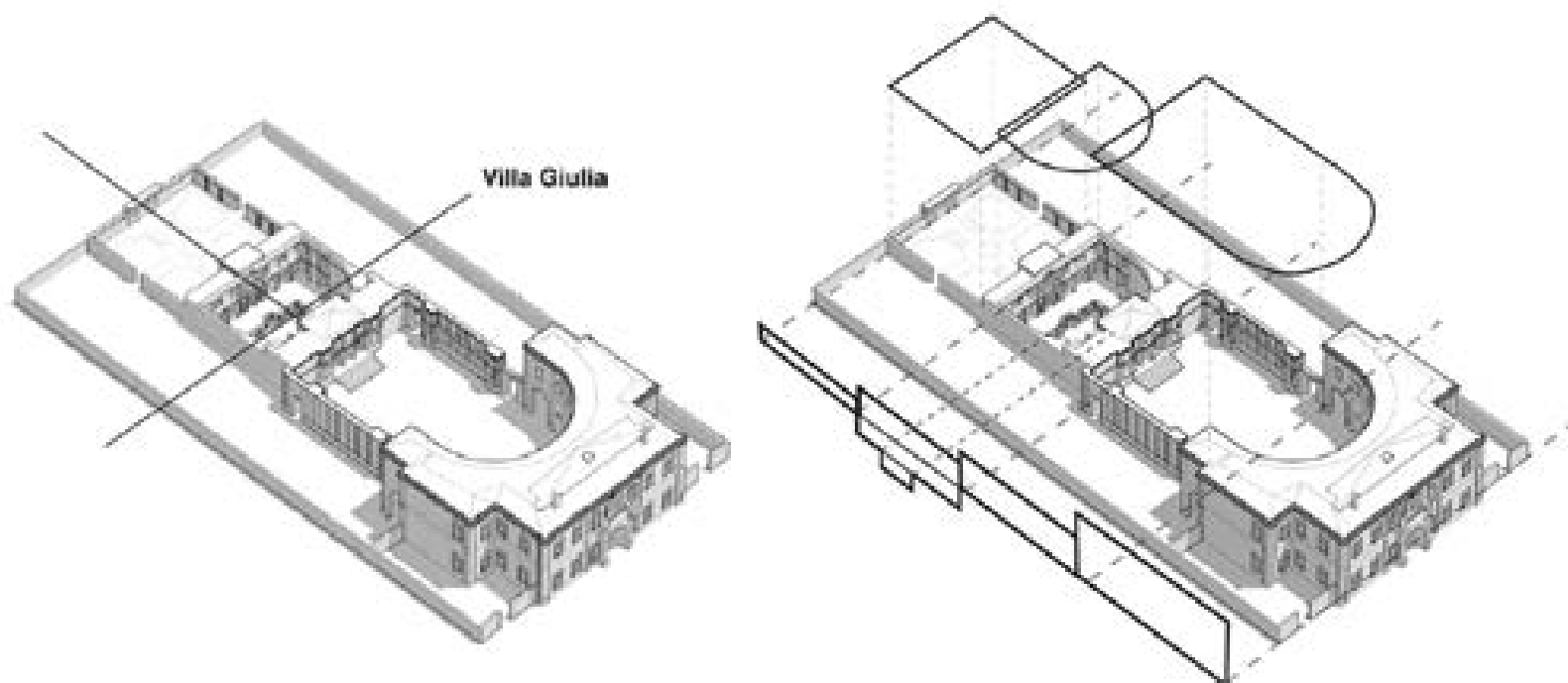
Infine, la proposta prevede al centro della sala una panca circolare e due tavoli sui quali saranno disponibili degli schermi. Questi ultimi avranno la funzione didattica e interattiva, nonché quella di creare, con delle impostazioni base ed intuitive, un proprio gioiello in stile etrusco in 3D, seguendo lo stile, i materiali e le tecniche utilizzate dalle antiche civiltà.

L'atmosfera creata nella sala è avvolta dalla penombra, nella quale i gioielli, con il loro bagliore dato dalle luci della teca, acquisiscono maggiore preziosità. Gli schermi interattivi presenti nella sala avranno una luminosità bassa, in modo da non interferire con l'atmosfera circostante. Per la pavimentazione della stessa sala si è scelto di utilizzare il feltro di color grigio che permette di trattenere la luce e creare uno spazio formalmente nitido, elegante e visivamente neutro.

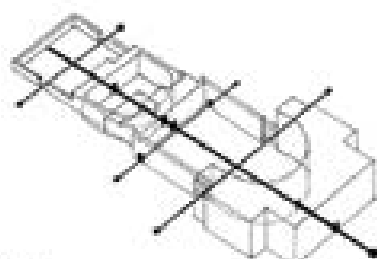
Le soluzioni proposte cercano di mettere in luce quello che si potrebbe fare per migliorare e riqualificare ulteriormente strutture e strumenti esistenti attualmente nel Museo, per ampliare l'interesse delle diverse fasce di fruitori nei confronti dell'offerta espositiva e culturale che il Museo stesso propone.



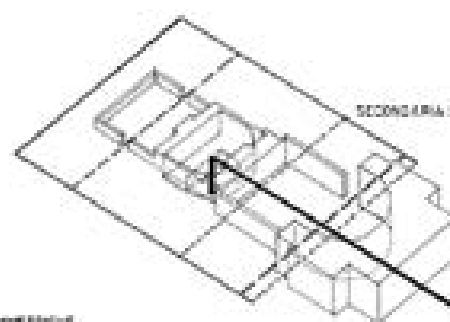
In queste pagine:  
Museo di Villa Giulia,  
schemi geometrici,  
compositivi e  
funzionali



INGRESSO E SCALE



LINEE USCITE SEMEPIEDE



SECONDARIA ORIZZONTALE

PRINCIPALE VERTICALE  
CIRCOLAZIONE

















Pagine precedenti:  
Prospetti del complesso  
architettonico di Villa  
Giulia.

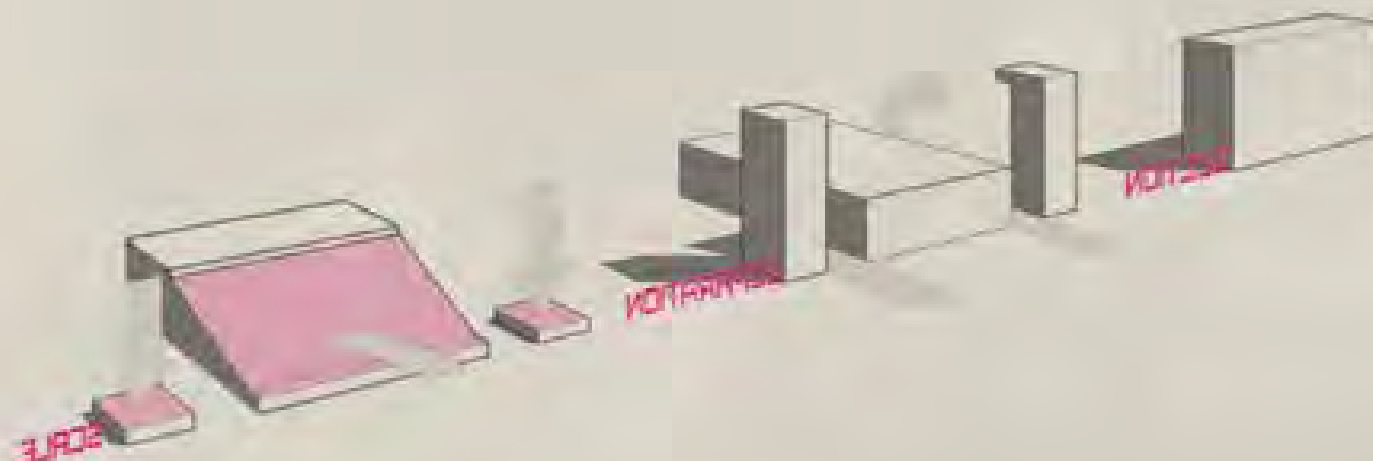
In questa pagina:  
vista di una delle sale  
riallestite.

Pagina a fianco:  
concept del nuovo  
sistema espositivo



La proposta progettuale prevede la realizzazione di una base sulla quale verrà esposta una copia del reperto archeologico.

La riproduzione di reperti e dipinti per uso tattile da parte del pubblico, ha due destinatari: i comuni visitatori e i visitatori con difficoltà visive. Entrambi usufruiscono di questo metodo d'approccio per stimolare la mente, ricordare ed imparare più intuitivamente. L'esperienza del contatto percettivo, scatuisce un coinvolgimento più complesso, in quanto agiscono diverse funzioni: emozioni, motivazioni, memoria, pensiero creativo. L'oggetto viene considerato come "documento", in quanto contiene significati e informazioni relativi alla sua storia, al suo creatore, alla sua funzione, alla sua appartenenza culturale e sociale, alla sua posizione museologica, ecc.



In questa pagina:  
nuovo allestimento  
della sala dei gioielli.  
Pagina a fianco:  
concept del nuovo  
sistema espositivo



Le teca che si trovano all'interno del museo sono le classiche rettangolari in vetro, senza alcun elemento aggiuntivo che aiutano a valorizzare o accentuare qualsiasi reperto al suo interno. E' la classica teca con un reperto e l'etichetta di quest'ultimo.

Il basamento di sinistra serve ad uno scopo fondamentale, la possibilità di poter far finire la visita museale anche alle persone con problemi visivi; assieme alla riproduzione del vaso, la didascalia del reperto messo anche in Braille aiuta le persone non vedenti.

La parte di destra e quella di sinistra sono speculari e servono per due elementi aggiuntivi fondamentali: una riproduzione in scala 1:1 e a colori ma di diverso materiale (come plastica o metallo, materiale adatto al continuo logorismo dato dal continuo e voluto toccare del pubblico).

La modifica che si vuole porre alle teca sono parecchie poche ma essenziali per aggiungere elementi fondamentali al Concept del progetto, o vero stimolare, velocizzare e aiutare la memoria didattica all'interno della visita museale. La teca si divide da un pezzo unico a tre parti.

La parte centrale è occupata e dedicata al reperto archeologico.

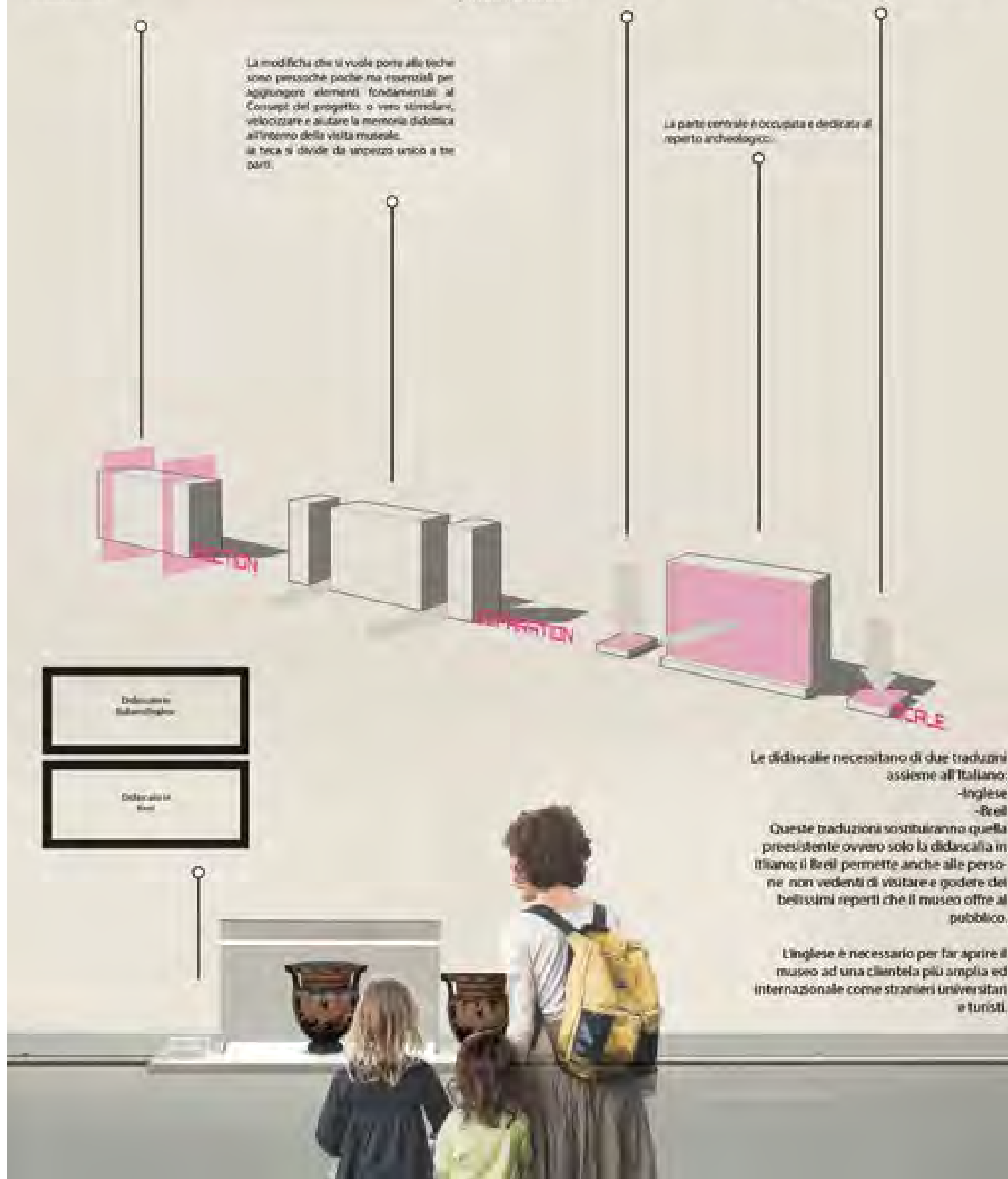


Le didascalie necessitano di due traduzioni assieme all'Italiano:

- Inglese
- Braille

Queste traduzioni sostituiranno quella preesistente ovvero solo la didascalia in Italiano; il Braille permette anche alle persone non vedenti di visitare e godere dei bellissimi reperti che il museo offre al pubblico.

L'Inglese è necessario per far aprire il museo ad una clientela più ampia ed internazionale come stranieri, universitari e turisti.









Pagine precedenti:  
sezione longitudinale  
della galleria espositiva  
In questa pagina:  
vista di una delle sale  
riallestite con lo spazio  
didattico.  
Pagina a fianco:  
sezione prospettica  
trasversale





1. **Introduction**  
 2. **Background**  
 3. **Methodology**  
 4. **Results**  
 5. **Discussion**  
 6. **Conclusion**  
 7. **References**  
 8. **Appendix**  
 9. **Glossary**  
 10. **Index**  
 11. **Table of Contents**  
 12. **Figure of Contents**  
 13. **Table of Figures**  
 14. **Table of Tables**  
 15. **Table of Equations**  
 16. **Table of Symbols**  
 17. **Table of Abbreviations**  
 18. **Table of Acronyms**  
 19. **Table of Initials**  
 20. **Table of Suffixes**  
 21. **Table of Prefixes**  
 22. **Table of Suffixes**  
 23. **Table of Prefixes**  
 24. **Table of Suffixes**  
 25. **Table of Prefixes**  
 26. **Table of Suffixes**  
 27. **Table of Prefixes**  
 28. **Table of Suffixes**  
 29. **Table of Prefixes**  
 30. **Table of Suffixes**  
 31. **Table of Prefixes**  
 32. **Table of Suffixes**  
 33. **Table of Prefixes**  
 34. **Table of Suffixes**  
 35. **Table of Prefixes**  
 36. **Table of Suffixes**  
 37. **Table of Prefixes**  
 38. **Table of Suffixes**  
 39. **Table of Prefixes**  
 40. **Table of Suffixes**  
 41. **Table of Prefixes**  
 42. **Table of Suffixes**  
 43. **Table of Prefixes**  
 44. **Table of Suffixes**  
 45. **Table of Prefixes**  
 46. **Table of Suffixes**  
 47. **Table of Prefixes**  
 48. **Table of Suffixes**  
 49. **Table of Prefixes**  
 50. **Table of Suffixes**  
 51. **Table of Prefixes**  
 52. **Table of Suffixes**  
 53. **Table of Prefixes**  
 54. **Table of Suffixes**  
 55. **Table of Prefixes**  
 56. **Table of Suffixes**  
 57. **Table of Prefixes**  
 58. **Table of Suffixes**  
 59. **Table of Prefixes**  
 60. **Table of Suffixes**  
 61. **Table of Prefixes**  
 62. **Table of Suffixes**  
 63. **Table of Prefixes**  
 64. **Table of Suffixes**  
 65. **Table of Prefixes**  
 66. **Table of Suffixes**  
 67. **Table of Prefixes**  
 68. **Table of Suffixes**  
 69. **Table of Prefixes**  
 70. **Table of Suffixes**  
 71. **Table of Prefixes**  
 72. **Table of Suffixes**  
 73. **Table of Prefixes**  
 74. **Table of Suffixes**  
 75. **Table of Prefixes**  
 76. **Table of Suffixes**  
 77. **Table of Prefixes**  
 78. **Table of Suffixes**  
 79. **Table of Prefixes**  
 80. **Table of Suffixes**  
 81. **Table of Prefixes**  
 82. **Table of Suffixes**  
 83. **Table of Prefixes**  
 84. **Table of Suffixes**  
 85. **Table of Prefixes**  
 86. **Table of Suffixes**  
 87. **Table of Prefixes**  
 88. **Table of Suffixes**  
 89. **Table of Prefixes**  
 90. **Table of Suffixes**  
 91. **Table of Prefixes**  
 92. **Table of Suffixes**  
 93. **Table of Prefixes**  
 94. **Table of Suffixes**  
 95. **Table of Prefixes**  
 96. **Table of Suffixes**  
 97. **Table of Prefixes**  
 98. **Table of Suffixes**  
 99. **Table of Prefixes**  
 100. **Table of Suffixes**

[illegible]

## RIALLESTIMENTO DEL MUSEO CIVICO PALAZZO NOTA - SANREMO

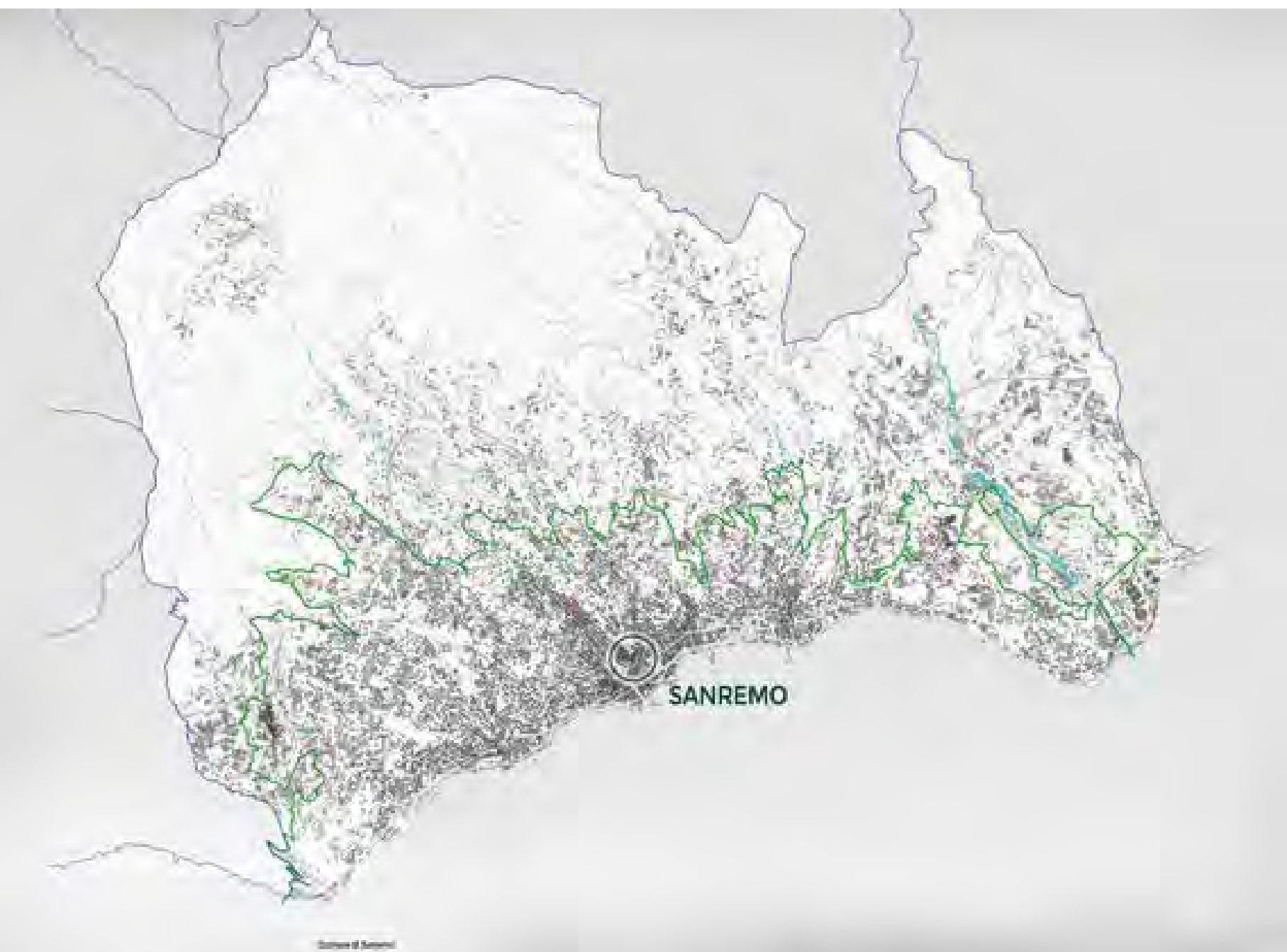
LUDOVICA AICARDI

Il progetto si inserisce nel piano comunale di rinnovamento museale che ha avuto inizio con lo spostamento della sede del Museo Civico di Sanremo a Palazzo Nota nel 2016. I primi interventi hanno riguardato le strutture espositive poste nella Pinacoteca, mentre questa proposta è dedicata alla Sezione Archeologica e ai supporti per mostre temporanee ospitate nella ex sala consiliare.

Palazzo Nota è attualmente posto alla base del più antico nucleo medievale di Sanremo, in corrispondenza della prima area di espansione demografica e costruttiva e si affaccia su via Palazzo, il cui tracciato ricalca probabilmente una strada di epoca romana. A nord la conformazione attuale dell'area è data da due slarghi - piazza A. Nota e piazza Cassini - riconosciute storicamente come la piazza civica e il sagrato, in quanto su di esse sorgevano il palazzo del Podestà, sede del potere politico, e la Chiesa di S. Stefano.

I due prospetti principali, volti su piazza Nota e via Palazzo, si differenziano considerevolmente. Il primo è costituito da due piani oltre al pian terreno e al mezzanino ed è scandito da dieci finestre che, in corrispondenza del piano nobile, sono sormontate da timpani con cornici elaborate. Il portone d'ingresso al pian terreno, situato in posizione laterale rispetto al prospetto, è sormontato da un fregio marmoreo in rilievo raffigurante l'emblema della città. Negli anni la facciata è stata resa omogenea utilizzando un linguaggio comune che ha annullato le differenze dovute alle diverse fasi costruttive. Il fronte verso via Palazzo risulta maggiormente articolato: da esso esce un avancorpo che al terzo piano presenta una loggia con quattro aperture ad arco intervallate da paraste. Il seminterrato è caratterizzato da ampie vetrine ospitanti esercizi commerciali di diverso genere.

Al pian terreno vi sono attualmente, da est a ovest, lo scalone di rappresentanza in ristrutturazione, una sala utilizzata dal FAI - Fondo Ambiente Italiano -, l'ingresso connesso al locale accoglienza e bookshop, un vano con ascensore, il corpo scale e magazzini non accessibili al pubblico con bagno per dipendenti. Al piano primo vi sono sette sale espositive interamente dedicate alla Sezione Archeologica che ospita testimonianze a partire dall'epoca preistorica. I reperti sono esposti e contestualizzati attraverso plastici e diorami che ricostruiscono gli ambienti per coinvolgere e suscitare maggiormente l'interesse del visitatore. Il secondo piano ospita la ex Sala Consiliare, con affreschi settecenteschi e la Pinacoteca che conserva opere pittoriche e scultoree dal 1600 all'epoca contemporanea, suddivise in otto sale.



Il terzo piano invece ospita i due laboratori, artistico ed archeologico, archivi ed uffici. Nel Museo Civico sono presenti una Sezione Storica ed una dedicata ai Manifesti. La prima è situata al secondo piano e consiste in una raccolta di cimeli e documenti garibaldini nei quali è provato il legame tra Garibaldi e la città di Sanremo. La sezione dedicata ai manifesti raccoglie locandine e volantini archiviati e consultabili digitalmente presso il museo.

Il progetto per la Sezione Archeologica prevede la completa trasformazione dei supporti museali e dei pannelli esplicativi datati, che attualmente si presentano differenti e discontinui lungo tutto il percorso espositivo. Sono stati disegnati dei nuovi sostegni caratterizzati da linee semplici e pulite, in modo da non essere in contrasto con quelli presenti al piano superiore. Questa semplificazione delle forme ha permesso ai nuovi elementi progettati di inserirsi in un involucro particolarmente elaborato da decori architettonici, dalla pavimentazione e dalla ristrettezza di alcune sale.

Il punto d'accesso, oggi ubicato nell'ala ovest, è stato spostato in prossimità dello scalone di rappresentanza nell'ala est, adiacente alla seconda sala espositiva. La mancanza di uno spazio di dialogo tra la Sezione Archeologica e lo scalone di rappresentanza, rende necessario l'inserimento di un pannello divisorio che accompagni e descriva al fruitore la nuova esperienza museale. Si ipotizzano tre percorsi tematici identificati ognuno da una particolare cromia attraverso cui verrà decorata la parte sinistra dei pannelli esplicativi: terra di Siena bruciata per la Preistoria; grigio per le Sepolture e ocra giallo con tinta senape per la Vita Quotidiana.

L'inserimento del pannello principale nella sala d'ingresso interrompe il disegno concentrico posto a livello pavimentale. A soluzione di tale elemento di disturbo, le due sale dedicate alle Sepolture e l'asse di scorrimento principale verranno coperti con una pavimentazione in polipropilene color avorio sulla quale saranno posti i tracciati dei differenti percorsi.

L'allestimento è ispirato ai supporti già presenti al piano superiore del museo e al Museo Archeologico Nazionale di Reggio Calabria, ospitato nel Palazzo Piacentini, che espone reperti provenienti dalla Magna Grecia. Sono state scelte teche a tutto vetro con basamento in legno bianco sollevato da terra per conferire ancora più leggerezza alla struttura espositiva. Dove la superficie dello spazio lo permette, nello specifico presso la Sala della Preistoria, nella prima delle Sepolture e in due delle quattro della Vita Quotidiana, sono state inserite teche centrali che possono essere fruite a trecentosessanta gradi.

Per rompere la monotonia visiva dei supporti, sono stati disegnati basamenti di differenti altezze a seconda del reperto esposto.

In ogni sala del piano le finestre sono state celate attraverso l'immissione di lastre di vetro satinato che possano servire da schermatura per i reperti archeologici. Inoltre sono necessarie per sottrarre l'interno del museo da tutto ciò che c'è intorno, rendendolo un luogo sospeso nel tempo e nello spazio.

La ex Sala Consiliare ospita durante tutto l'anno conferenze, mostre temporanee ed eventi. Il progetto del nuovo allestimento è un tentativo di studiare dei supporti in grado di conciliare la funzione museale con quella mondana. Tenendo in considerazione la praticità, la mobilità e la leggerezza, l'elemento disegnato viene composto da elementi singoli e componenti di base facilmente assemblabili.

Per la varietà delle mostre che il museo ospita, i nuovi apparati devono essere in grado di esporre sia sculture di piccole e medie dimensioni, sia dipinti.

Il sostegno delineato ha come scopo quello di essere polifunzionale e versatile e, visto l'ambiente in cui lo si inserisce, deve presentarsi come il più neutro possibile. Essendo una sala affrescata non è possibile l'ancoraggio a pareti o soffitti, per cui il supporto deve avere esclusivamente l'appoggio a terra.

L'idea di progetto prende spunto dalla cornice e dal paravento, traendone gli aspetti più positivi e utili. L'espositore si concretizza come una grande cornice autoportante, in grado di trasmettere trasparenza e continuità spaziale a livello visivo.

L'elemento progettato non serve solo da basamento e sostegno per le opere ma è anche una cornice che inquadra l'opera d'arte stessa e, centrandola, focalizza così l'attenzione del fruitore sull'esposizione. Un vantaggio, derivante dall'elemento del paravento,

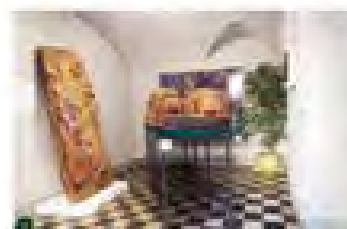
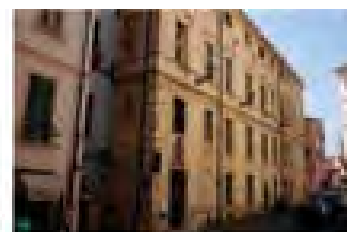
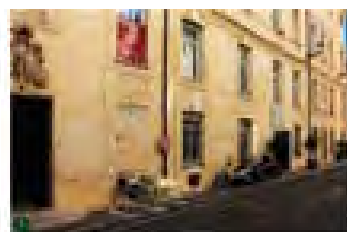
è la libertà per il museo di suddividere lo spazio a seconda delle necessità in modo tale da dare origine a nuovi percorsi e nuove sensazioni.

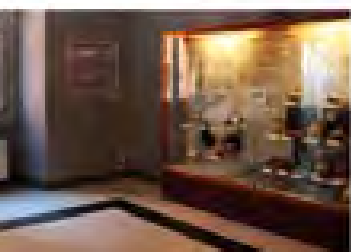
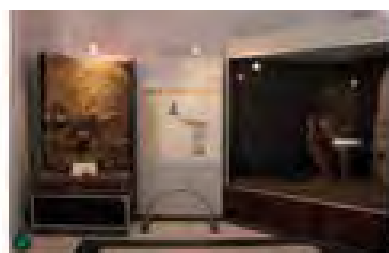
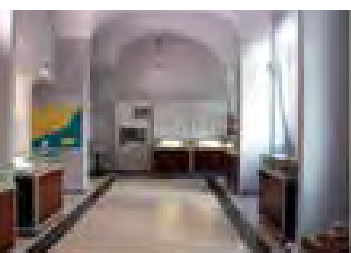
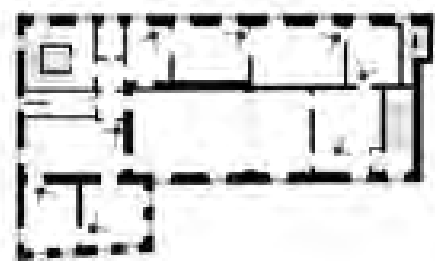
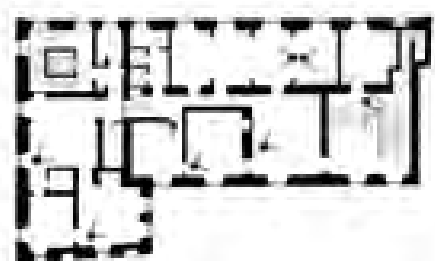
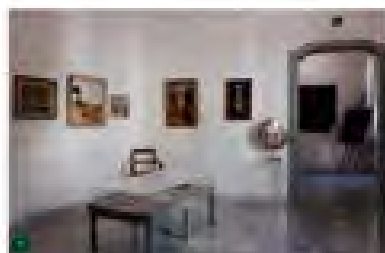
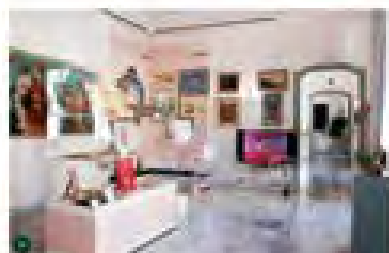
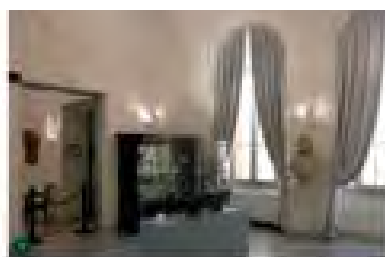
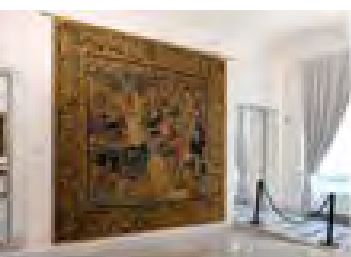
La struttura autoportante misura, compresa di telaio, cm 124 x 226, con uno spessore di cm 12 e presenta un'anima di acciaio a sezione quadrata con finitura color antracite e due profilati in legno laccato bianco, a mascherare l'elemento metallico. Nella porzione alta del supporto vi è un unico telaio estraibile che completa la cornice del paravento. A terra è posizionato su tutta la lunghezza un blocco di marmo bianco di Carrara ad incastro che garantisce la stabilità del supporto stesso.

La struttura in acciaio presenta fori per potervi inserire gli elementi di aggancio per la sospensione delle mensole e l'incastro per i pannelli espositivi che avviene grazie alla scanalatura che si origina tra listelli in legno e il sostegno di acciaio.

Per l'esposizione di sculture, sono state studiate mensole dotate di sporgenza nella porzione centrale dei lati corti, di dimensione pari alla scanalatura sopracitata. In questa parte un foro, rinforzato con una rondella d'acciaio, permette l'aggancio tramite dado e bullone con una staffa angolare, da fissare sia alla mensola che alla struttura d'acciaio portante. Le mensole presentano una fenditura lungo tutto il perimetro che permette l'incastro con teche di vetro qualora si necessiti di un ambiente di esposizione controllato.

Pagina a fianco:  
l'evoluzione storica  
della città di Sanremo e  
i suoi edifici principali.  
Fotografie esterne ed  
interne del Museo Civi-  
co di Palazzo Nota



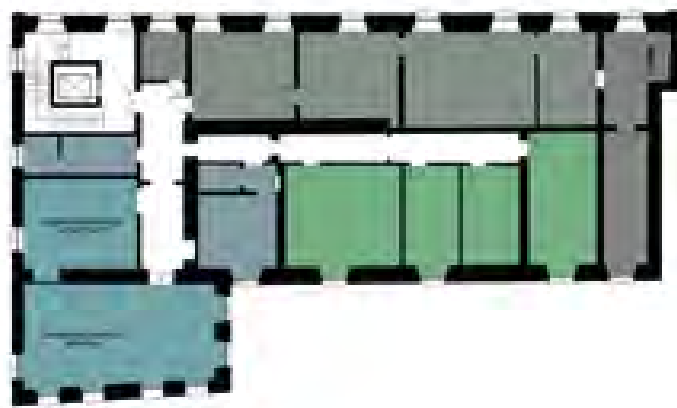
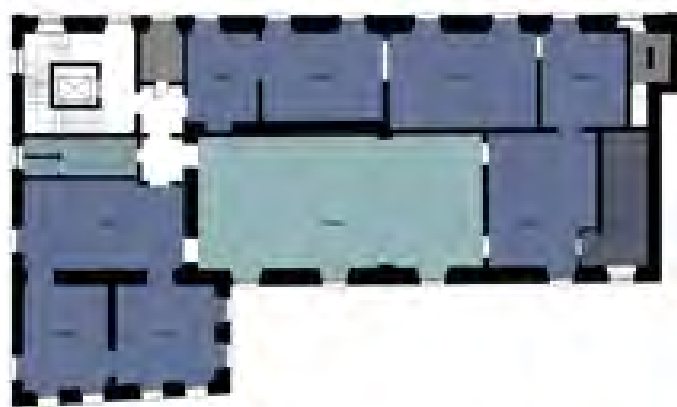
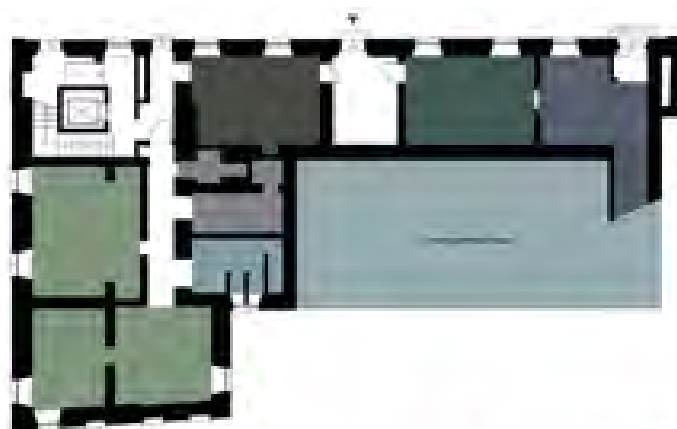






Pagina a fianco:  
 fotografie dell'attuale  
 sistemazione museale  
 di Palazzo Nota e piani-  
 metrie di riferimento.  
 In questa pagina:  
 Vista dello stato attuale  
 della ex Sala Consiliare  
 con l'individuazione  
 degli elementi decorati-  
 vi principali





Archivio
  Biblioteca
  Sala multimediale
  Laboratorio didattico
  Locali tecnici
  Magazzini
  Pinacoteca
  Sezione di rappresentanza
  Sezione antichologica
  Foyer
  Uffici

SEZIONE  
ARCHEOLOGICA



**Indirizzo della sede di lavoro, numero di telefono, e-mail, sito web**

CENTRALITA  
PAGAMENTO

**Figure 1** *Diagram of the study design*

PERFORMING  
POSSIBLE CHARGE

Domestic reproductive strategies in the  
primary, allopatric, ancestral, or basal  
offspring of the same kind of structure

NUOVE COLORI  
PER PERSONE

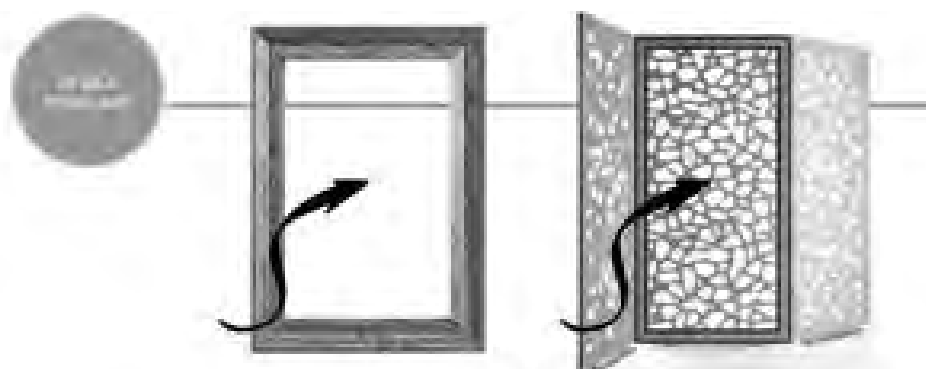


© 2002 Blackwell Science Ltd *Journal of Internal Medicine* 252: 105–112

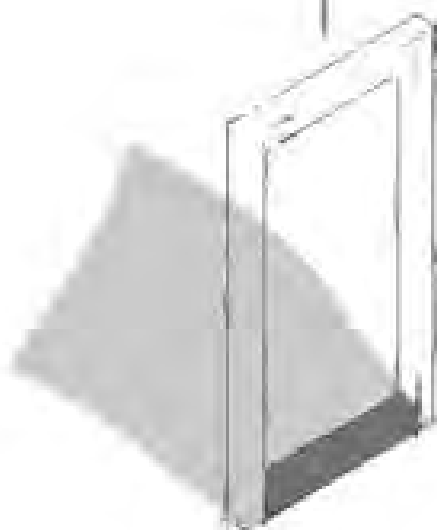
[illegible]

Shirley Temple (1928-1995) was a famous actress and singer who starred in many popular movies during the 1930s and 1940s. She was known for her innocent and cheerful personality, which made her a favorite among children and adults alike. Temple's career began at a very young age, and she became one of the most successful child stars of the era. Her most famous roles include "The Little Rascals" and "Heidi". Temple's legacy continues to inspire young actors and actresses today.

© 2000 Blackwell Science Ltd  
Journal of Internal Medicine 247: 399–406



Contiene per essere il tutto



Protezione  
Dalla luce e dall'umidità  
Il tutto alla massima qualità e  
sicurezza



Materiali di alta qualità e  
sicurezza  
Il tutto alla massima qualità e  
sicurezza



Materiali di alta qualità e  
sicurezza  
Il tutto alla massima qualità e  
sicurezza

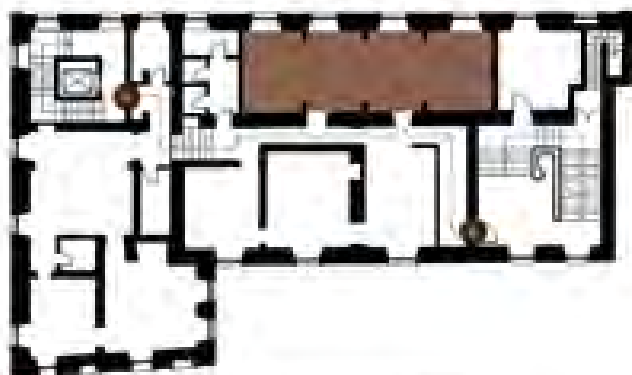


Materiali di alta qualità e  
sicurezza  
Il tutto alla massima qualità e  
sicurezza

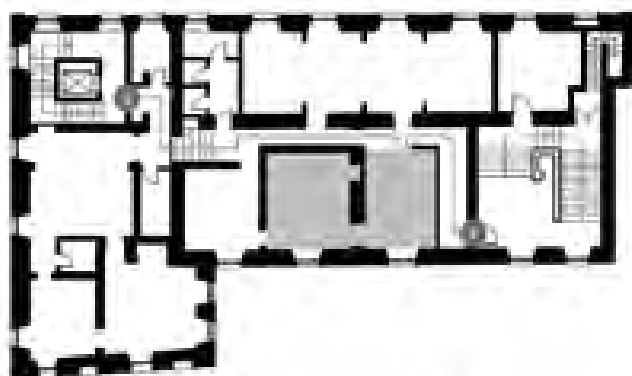
Materiali di alta qualità e  
sicurezza  
Il tutto alla massima qualità e  
sicurezza



In queste pagine:  
concept del nuovo  
allestimento museale



1 Piano piano primo: area 1.200 (giardini decorativi esclusi) Sala sala Quattrone

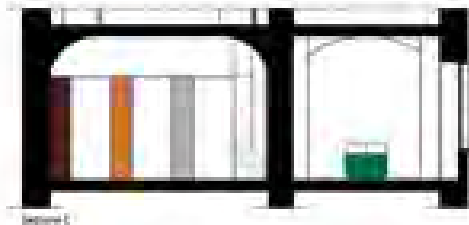
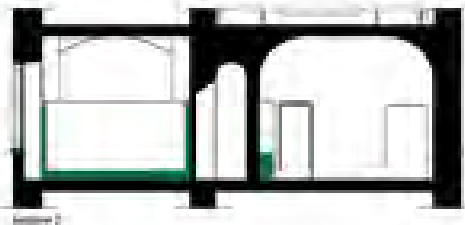
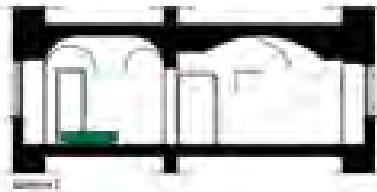
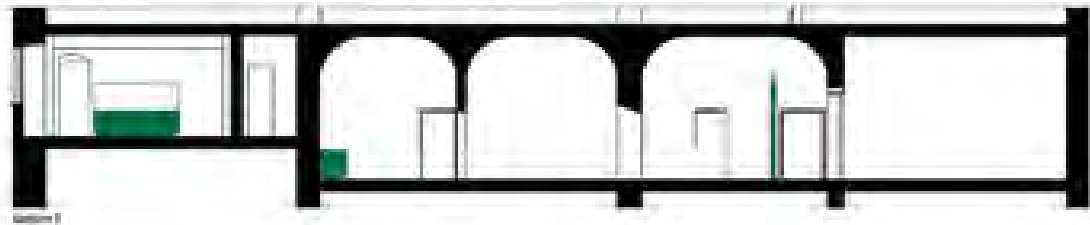
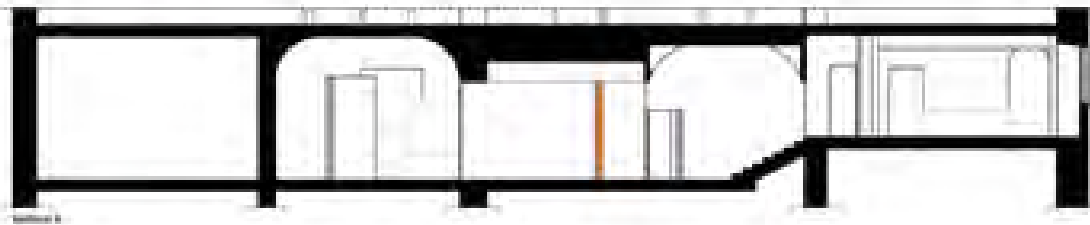


2 Piano piano primo: area 1.200 (giardini decorativi esclusi) Sala sala Quattrone



3 Piano piano primo: area 1.200 (giardini decorativi esclusi) Sala sala Quattrone

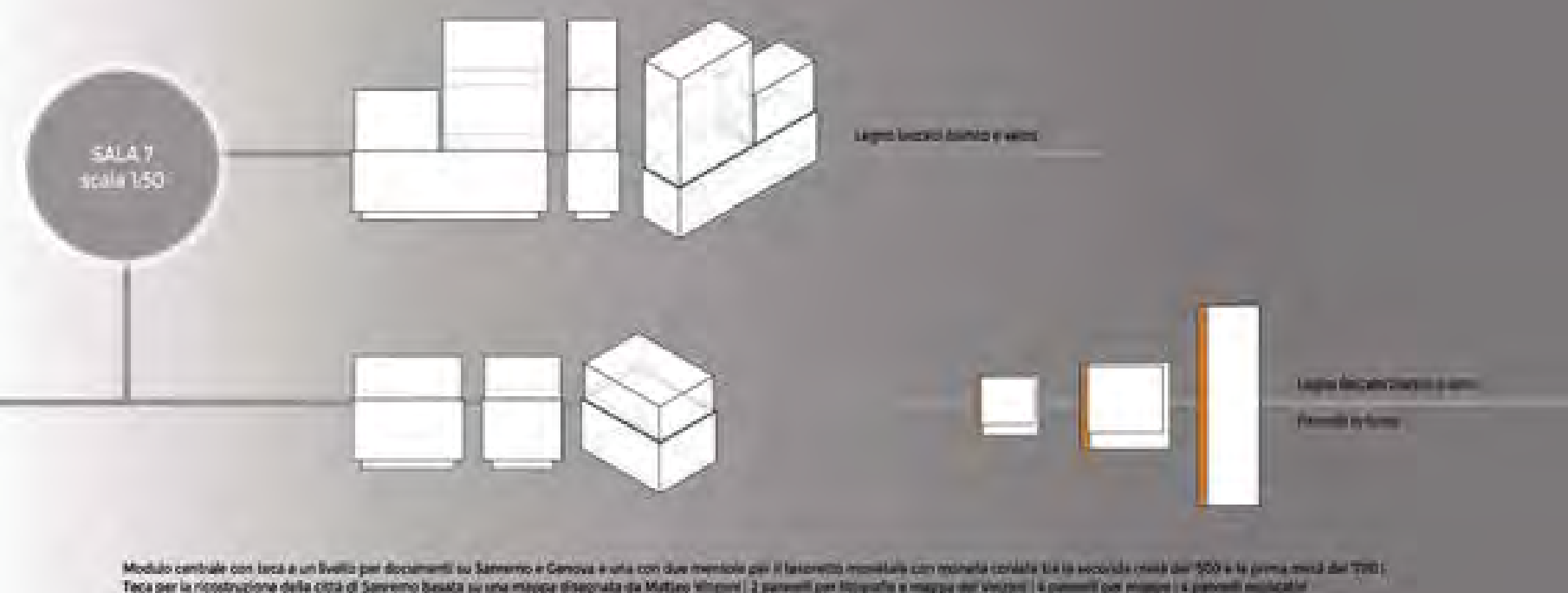
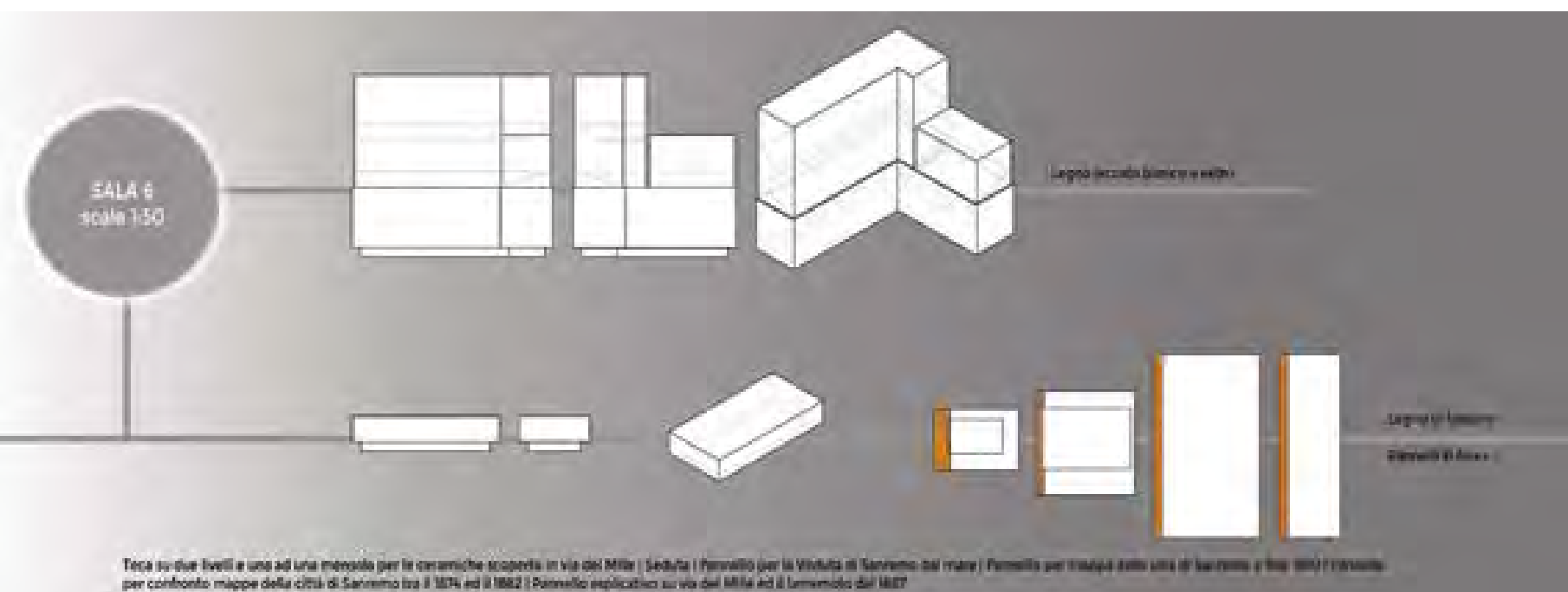
In queste pagine:  
piante e sezioni con  
i nuovi inserimenti  
allestitivi

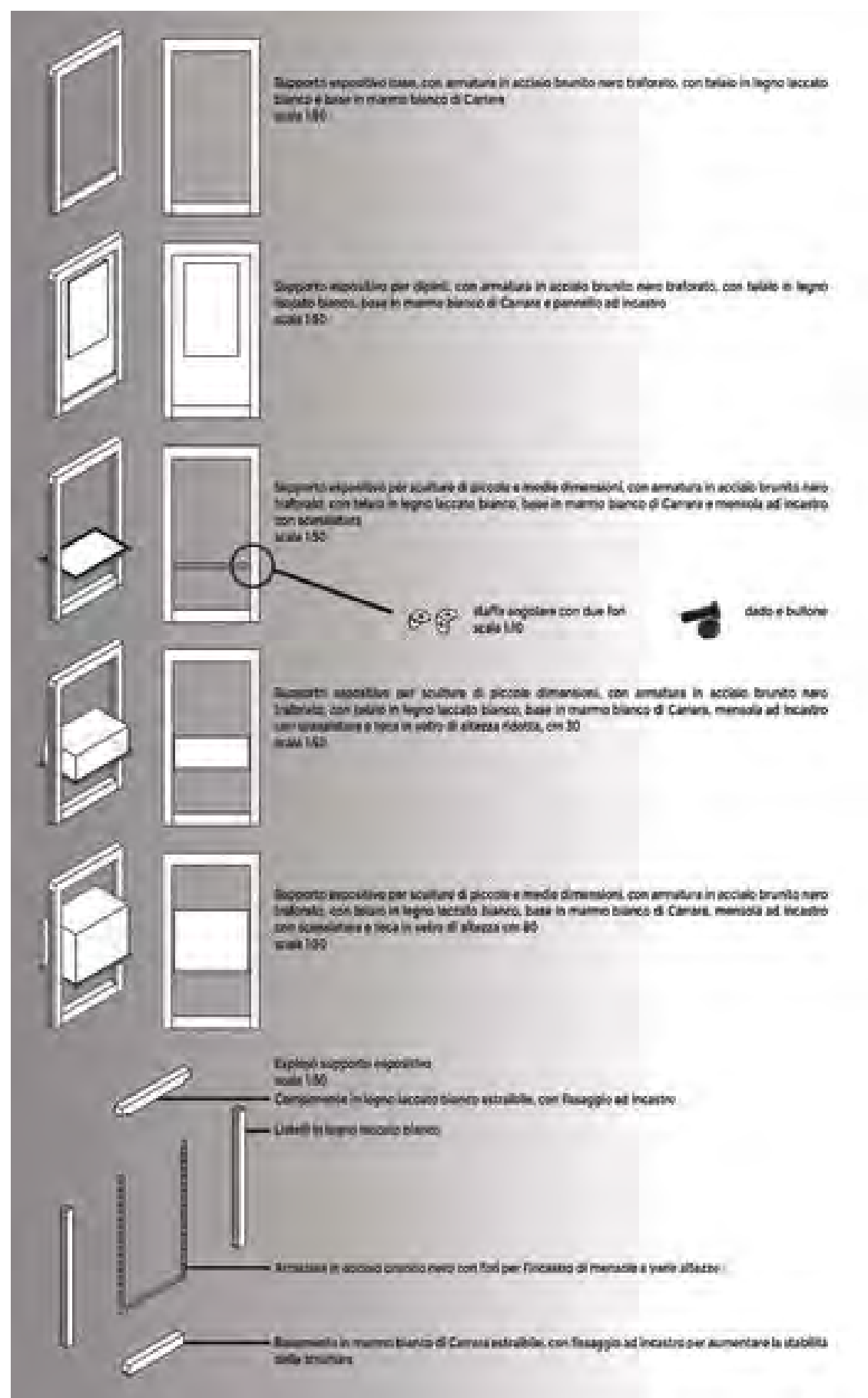












em ipsum  
or sit amet.  
sectetur  
piscing elit.  
do eiusmod  
m por  
didunt ut  
re et dolore  
na aliqua.  
s ipsum  
pendisse  
ces grvida.  
i s u s  
m m o d o  
v e r r a  
e c e n a s  
umsan lacus  
acilisis.

Lorem ipsum dolor sit amet, consectetur  
adipiscing elit, sed do eiusmod tempor  
incididunt ut labore et dolore magna  
aliqua. Quis ipsum suspendisse ultrices  
grvida. Risus commodo viverra maecenas  
accumsan lacus vel facilisis.



Lorem ipsum dolor sit amet, consectetur  
adipiscing elit, sed do eiusmod tempor  
incididunt ut labore et dolore magna  
aliqua. Quis ipsum suspendisse ultrices  
grvida. Risus commodo viverra maecenas  
accumsan lacus vel facilisis.

Lorem ipsum  
dolor sit amet,  
consectetur  
adipiscing elit,  
sed do eiusmod  
tempor  
incididunt ut  
labore et dolore  
magna aliqua.  
Quis ipsum  
suspendisse  
ultrices g  
R i s  
c o m m  
v i v e  
m a e c e  
accumsan  
vel facilis



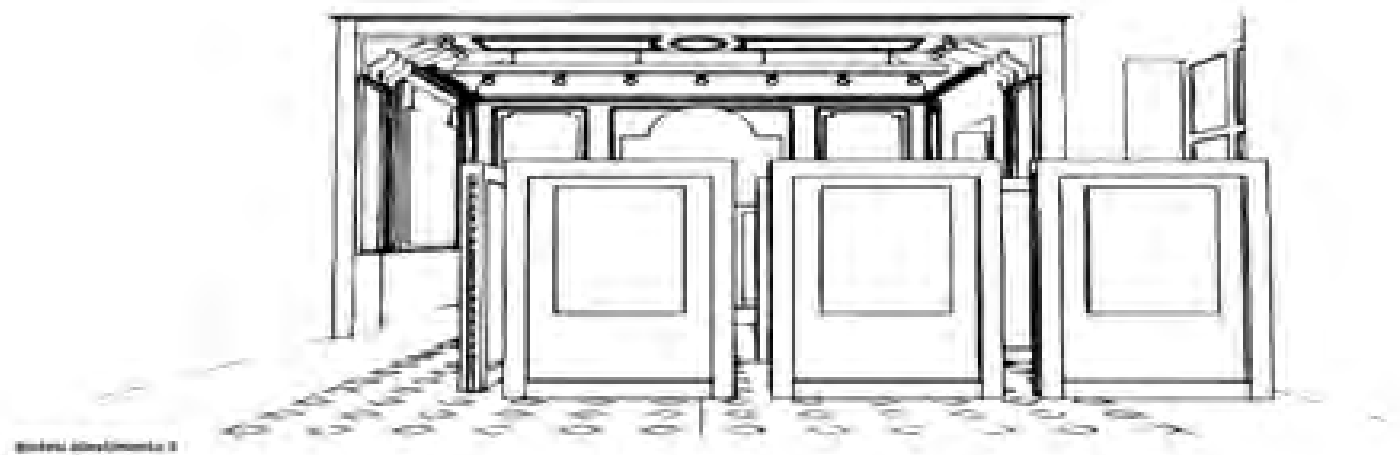
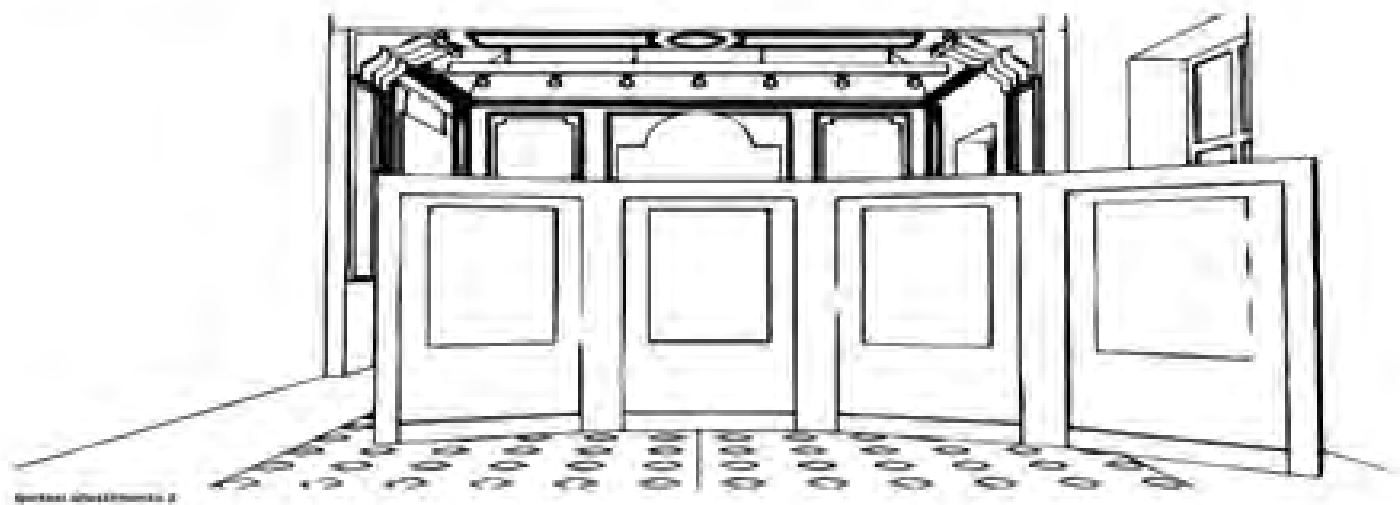
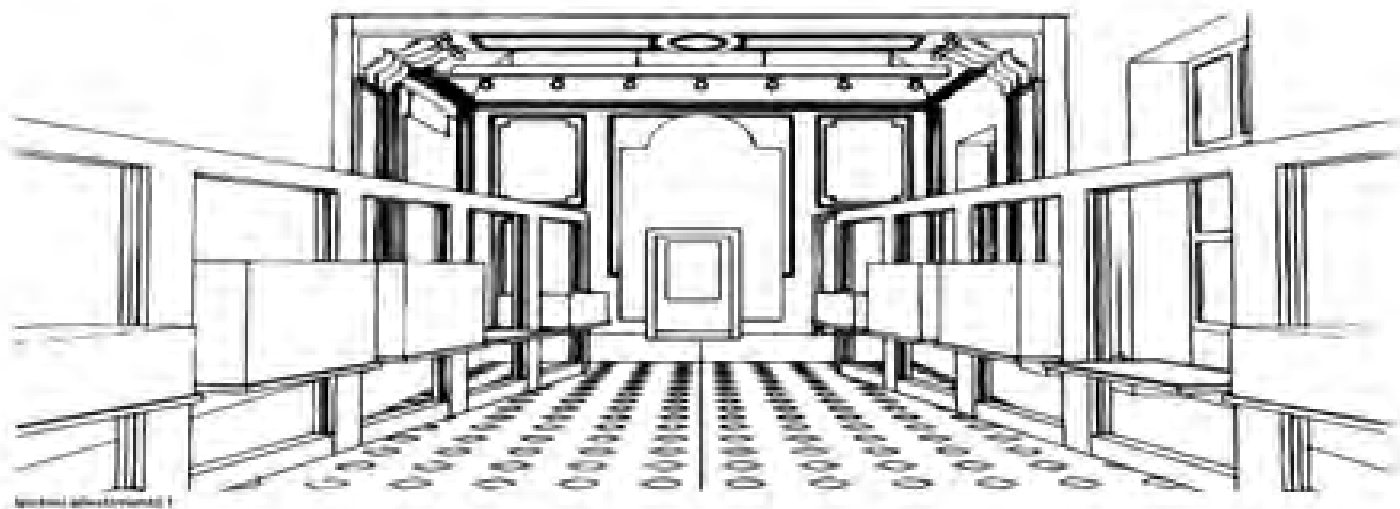




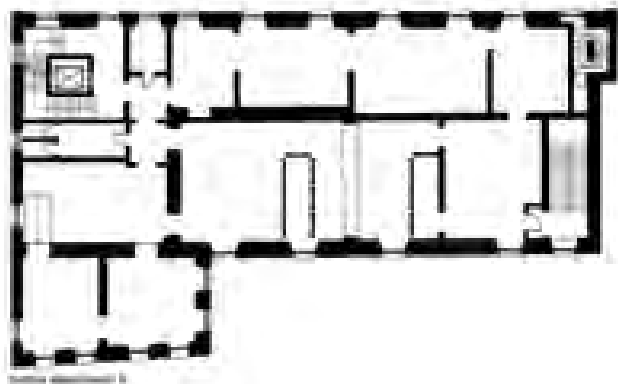
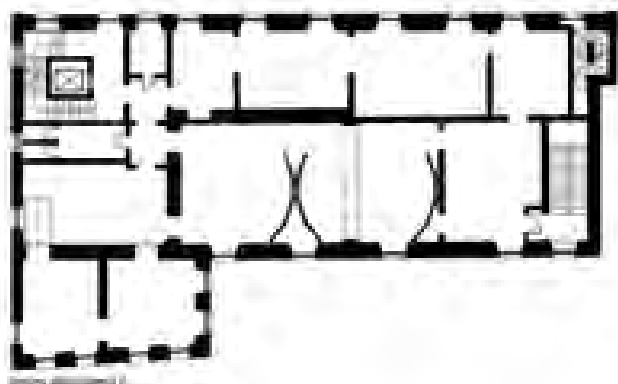
orem ipsum dolor sit amet, consectetur  
dipiscing elit, sed do eiusmod tempor  
incididunt ut labore et dolore magna  
aliqua. Quis ipsum suspendisse ultrices  
ravidam. Risus commodo viverra maecenas  
accumsan lacus vel facilisis.











Pagine precedenti:  
viste del nuovo allesti-  
mento museale  
Pagina a fianco:  
vista dei possibili nuovi  
allestimenti dell'ex Sala  
Consiliare  
In questa pagina:  
piante dei possibili  
nuovi allestimenti  
dell'ex Sala Consiliare  
Pagine successive:  
vista di una possi-  
bile configurazione  
allestitiva della ex Sala  
Consiliare





OLTRE  
IL MITO





# RITRATTI NELLA FOTOGRAFIA DEL 900

RICHARD AVEDON

EDWARD WESTON

SEBASTIAO SALGADO

## ALLESTIMENTO DELLA MOSTRA "RITRATTI NELLA FOTOGRAFIA DEL '900" CRIPTA DEL MUSEO MARINO MARINI - FIRENZE

GABRIELE TUMMINO

La Mostra Fotografica "Ritratti nella Fotografia del 900", che costituisce una parte fondamentale del lavoro pubblicato, è stata concepita per essere allestita all'interno della cripta del Museo Marino Marini di Firenze. Il Museo, situato all'interno della ex-chiesa di San Pancrazio, si sviluppa su più piani, ospitando la collezione permanente dello scultore pistoiese Marino Marini.

L'allestimento della collezione, ideato dagli architetti Lorenzo Papi e Bruno Sacchi negli anni '70, occupa la maggior parte dello spazio del Museo e di rado subisce variazioni; i pezzi della collezione sono esposti su più piani, dal piano terra ai ballatoi, dal primo al secondo piano.

L'edificio nel quale è ospitato il Museo è composto da una serie di corpi di fabbrica e di frammenti che nel corso dei secoli si sono sovrapposti tra loro dando luogo ad un complesso architettonico dalla non immediata lettura.

Questa realtà è ben visibile fin dall'esterno dello spazio museale, con la facciata che mostra palesi innesti architettonici, come le albertiane colonne corinzie e i leoni di pietra, impostati su un edificio di origine paleocristiana. Solo con Sacchi e Papi, che al momento dell'inizio dei lavori si sono ritrovati uno spazio completamente sventrato, si sono effettuati lavori di ristrutturazione volti a creare un ambiente idoneo all'esposizione museale e al tempo stesso alla preservazione delle testimonianze storico-architettoniche rimaste.

L'unico spazio oggi idoneo ad ospitare un nuovo allestimento è la cripta del Museo; tale spazio venne riqualificato da Papi e Sacchi proprio per accogliere mostre temporanee. L'aspetto della cripta riflette perfettamente la storia del museo: un ambiente che ormai mostra poco di ciò che fu la ex-chiesa.

Per ragioni di sicurezza il pavimento è stato rialzato di un metro e solo nella parte iniziale della cripta è situata una piccola zona di scavo semicircolare, dove è possibile osservare i reperti di quanto rimane della cinta muraria originale, mentre il resto della cripta è stata pavimentata con pietra nera Cardoso.

Oltrepassato lo scavo, si giunge nell'area più vasta della cripta, ovvero, lo spazio espositivo vero e proprio, nel quale è possibile arrivare anche tramite un ascensore.

Lo spazio si presenta ampio, ma assai "frastagliato": in esso si distingue una navata centrale che arriva fino in fondo alla cripta, ai cui lati numerose, irregolari e massicce



colonne creano percorsi più stretti e nascosti, nei quali è possibile addentrarsi. Ritornando all'ingresso della cripta, alla sinistra del sito di scavo, vi è un corridoio che conduce ad una sala laterale, percorsa trasversalmente da una parete provvisoria al fine di creare due ambienti divisi.

Lungo la navata della cripta in più punti è possibile osservare i mattoni in pietra originali sulle pareti, mentre nella sala laterale i muri sono stati completamente coperti da pannelli. Altri spazi minori sono destinati a diverse funzioni di servizio, come il locale per la caldaia, il magazzino e la sala dei ricevimenti.

Punto di partenza per l'allestimento è stato il Bando Blayble Museum Award 2019, pubblicizzato dallo stesso Museo Marino Marini.

Questo Bando invita i candidati a riqualificare un ambiente in ottica espositiva, combinando tecnologia e creatività al fine di sorprendere il visitatore e trasformare il sito scelto in un luogo di connessione tra tutti i fruitori dello spazio, favorendo l'interazione con le opere esposte.

In particolare questo approccio tecnologico è mirato al coinvolgimento delle cosiddette generazioni Y e Z. I vincitori del Bando delle edizioni precedenti erano stati scelti principalmente per essere intervenuti in locali in disuso o abbandonati, collocati perlopiù fuori dal contesto di un centro storico; tuttavia anche un ambiente neutrale e privo di un'esposizione fissa come la Cripta del Museo Marino Marini si presterebbe in maniera ottimale ad un esperimento di innesto.

Questo tentativo di valorizzazione dello spazio della cripta è volto anche a creare un nuovo flusso di visitatori verso il Museo Marino Marini che vive all'ombra di altri siti museali assai più noti del centro di Firenze.

Si è optato per una mostra fotografica come soggetto dell'esposizione, fortemente incentrata sul tema del ritratto. Essendo quest'ultimo un argomento assai trattato nell'arte della fotografia, si è deciso di circoscrivere il periodo al 1900 e di incentrare la mostra su Richard Avedon, Edward Weston e Sebastião Salgado, tre fotografi che si sono dedicati al ritratto ritraendo soggetti totalmente differenti, affrontando tematiche diverse con approcci originali e unici.

L'idea guida nell'allestimento della mostra è stata quella di disvelare dalle diverse poetiche dei tre fotografi, delle parole chiave che ne caratterizzassero le loro diverse identità. Ovvero: intimità per Avedon (ritratti di persone famose e comuni), analogia per Weston (ritratti di oggetti comuni e quotidiani, come verdure o conchiglie) e contestualità per Salgado (ritratti di animali selvatici nei loro ambienti naturali).

Il visitatore, oltre ad osservare le foto, potrà utilizzare un tablet appositamente predisposto e dotato di scanner, in modo da "interagire" con le opere esposte. I tablet saranno forniti all'ingresso della cripta e all'uscita dell'ascensore.

Il visitatore, durante la visita, potrà scansionare con il tablet le opere per lui più interessanti e sullo stesso dispositivo potrà ottenere le informazioni più pertinenti e dettagliate della foto esaminata.

La possibilità di archiviare più foto consentirà di approfondire le informazioni nella sala laterale alla cripta, che verrà adibita a laboratorio multimediale. Tramite numerosi e appositi schermi LIM si potranno "trasportare" sui display le foto archiviate dal visitatore e con un approccio interattivo si potranno approfondire ulteriormente le nozioni richieste. La mostra fotografica sarà localizzata lungo la navata della cripta. Come sottolineato in precedenza, l'ambiente, sebbene ampio, mostra molte irregolarità nel suo perimetro e zone nascoste e strette. Pertanto, tramite l'uso di apposite pannellature autoportanti, si è cercato di dare ordine allo spazio, nascondendo alla vista le massicce colonne di mattoni e pietra.

Il visitatore, percorrendo la navata centrale, potrà arrivare in fondo alla cripta dove troverà i tre principali ambienti dedicati alle esposizioni fotografiche: uno posto frontalmente e due posti ai lati, ciascuno dedicato interamente a uno dei tre protagonisti. Ognuna di queste aree sarà illuminata da corpi illuminanti a diffusione posizionati all'interno di una cornice sporgente.

Corpi simili saranno nascosti e posti anche alla base dei pannelli, così da marcare il contrasto col pavimento scuro. Con queste pannellature, di fatto, vengono esclusi gli spazi più stretti e nascosti posti tra le pareti e le colonne. Al fine di non sacrificare tali

spazi si è deciso di dedicare tre aree specifiche all'esposizione degli effetti personali dei fotografi all'interno di apposite teche di vetro: macchine fotografiche da loro utilizzate, tipologie di rullini, lettere scritte a mano e foto di repertorio scattate durante i reportage. Con questo allestimento si è cercato di perseguire tre obiettivi:

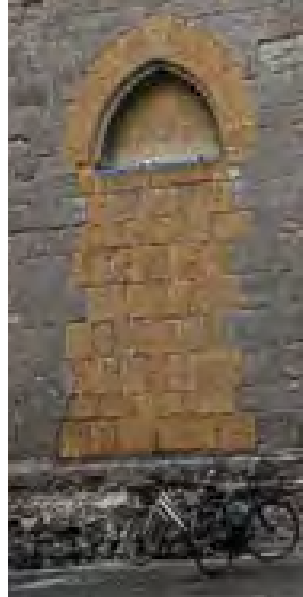
-ridare un disegno chiaro e simmetrico allo spazio. L'irregolarità degli elementi architettonici impedisce la realizzazione di un allestimento uniforme e regolare.

-mettere in luce una sorta di nuova sacralità allo spazio. Le pannellature autoportanti hanno di fatto creato la forma di una croce cristiana, sottolineando l'originario uso del luogo, una chiesa.

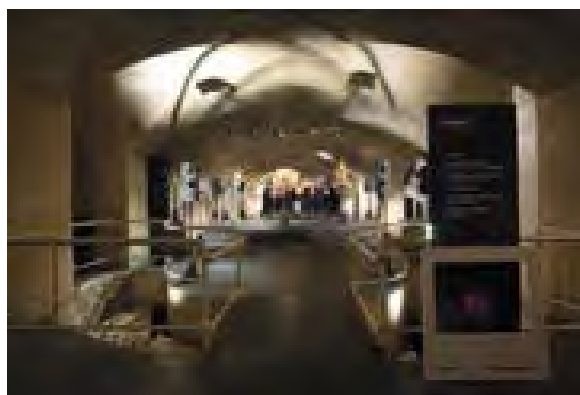
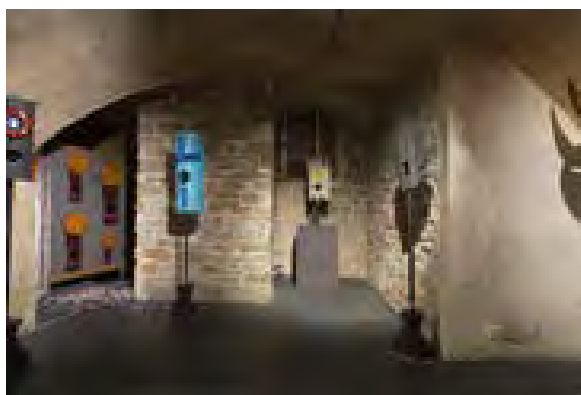
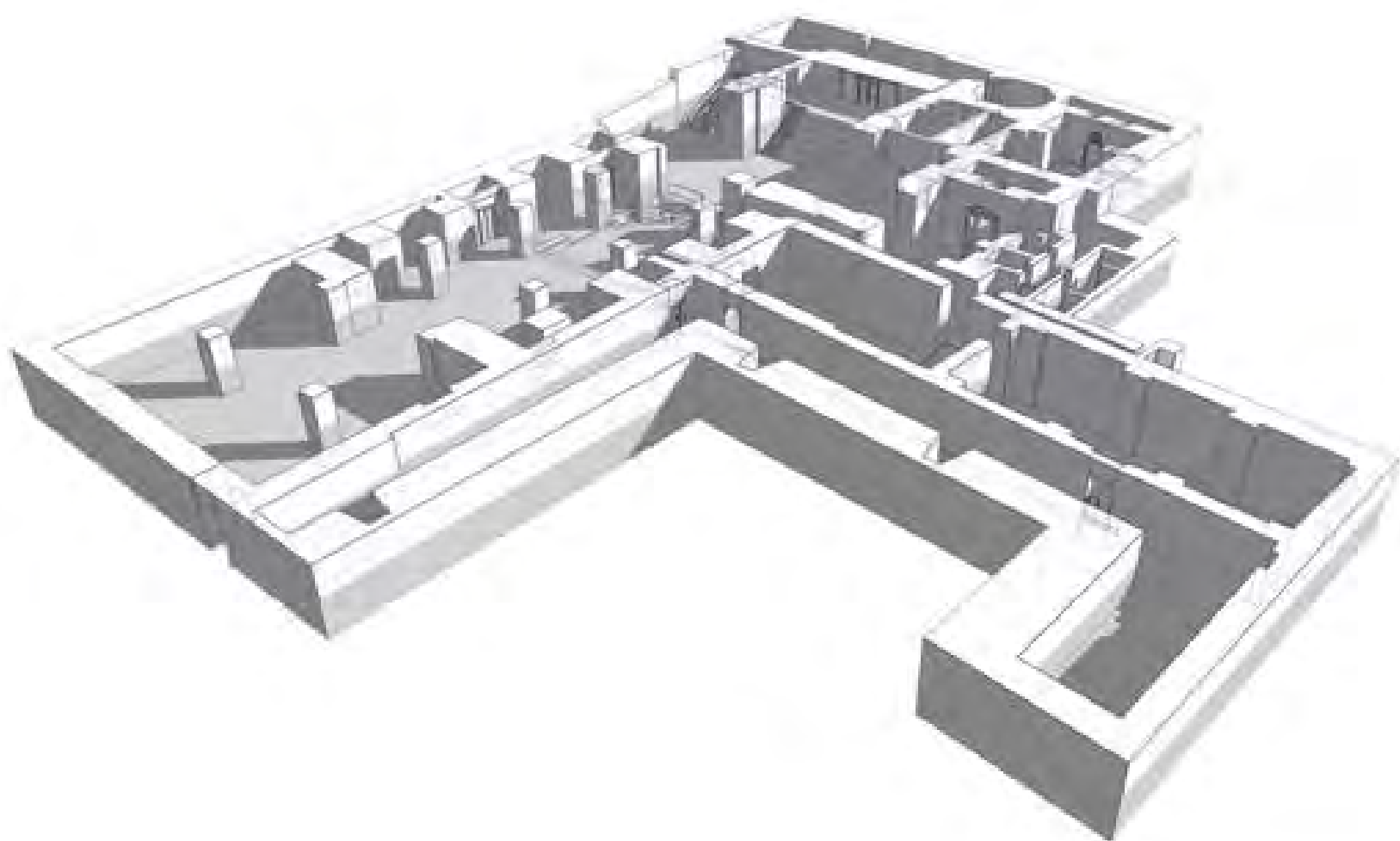
-ottimizzare gli spazi. Con le pannellature si è riusciti a dividere in maniera più funzionale le aree create e a delineare un percorso più facile e immediato per il visitatore.

Pagina a fianco:  
foto interne del Museo,  
particolare del Sacello  
Rucellai e veduta della  
Cripta

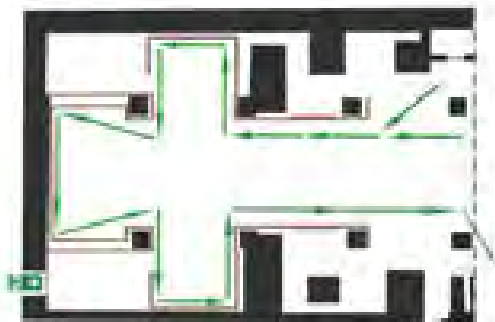








Tipologia spaziale: mostra il modo in cui lo spazio è organizzato, le forme spaziali e i percorsi di movimento. È un diagramma che rappresenta lo spazio in modo schematico, evidenziando le relazioni spaziali e i percorsi di movimento.



Organizzazione: mostra la struttura gerarchica dello spazio, le relazioni spaziali e i percorsi di movimento. È un diagramma che rappresenta lo spazio in modo schematico, evidenziando le relazioni spaziali e i percorsi di movimento.



Struttura: mostra la struttura gerarchica dello spazio, le relazioni spaziali e i percorsi di movimento. È un diagramma che rappresenta lo spazio in modo schematico, evidenziando le relazioni spaziali e i percorsi di movimento.



A.a. Spazio di Salotto

B.b. Spazio di Movimento

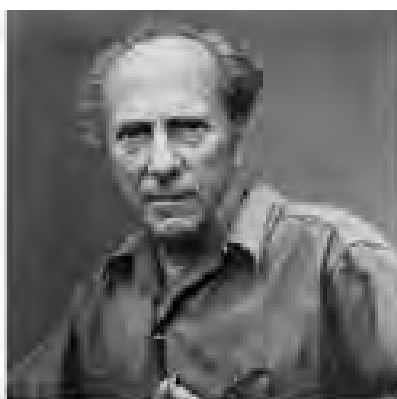
C.c. Spazio di Movimento



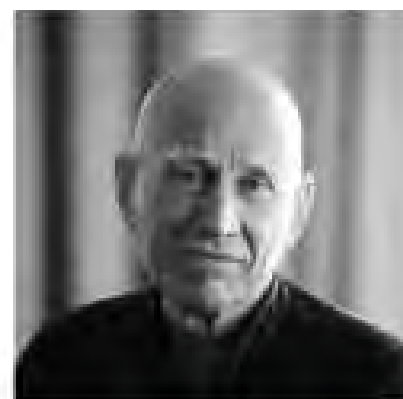
Pagine precedenti:  
piante e rappresentazione tridimensionale dello spazio della Cripta, fotografie dello spazio allestitivo della Cripta. In questa pagina: schemi funzionali e distributivi delle varie aree della mostra ipotizzata. Pagina a fianco: i fotografi coinvolti ed alcune delle loro opere significative, schema dei pannelli allestitivi ipotizzati per la mostra.



▲ Michel Foucault - Discorso di presentazione a corso a Montreuil



▲ Umberto Eco - Discorso di inaugurazione della mostra alla Biennale di Venezia



▲ Jacques Derrida - Discorso di apertura del corso di filosofia a Parigi



▲ Tina Turner e Erwin Schrödinger - Foto del 1958, pubblicata su "The New York Times".



▲ Erwin Schrödinger - Immagine generata da un algoritmo di calcolo che simula la dinamica di un sistema quantistico.



▲ Elefante - Foto del 1958, pubblicata su "The New York Times".

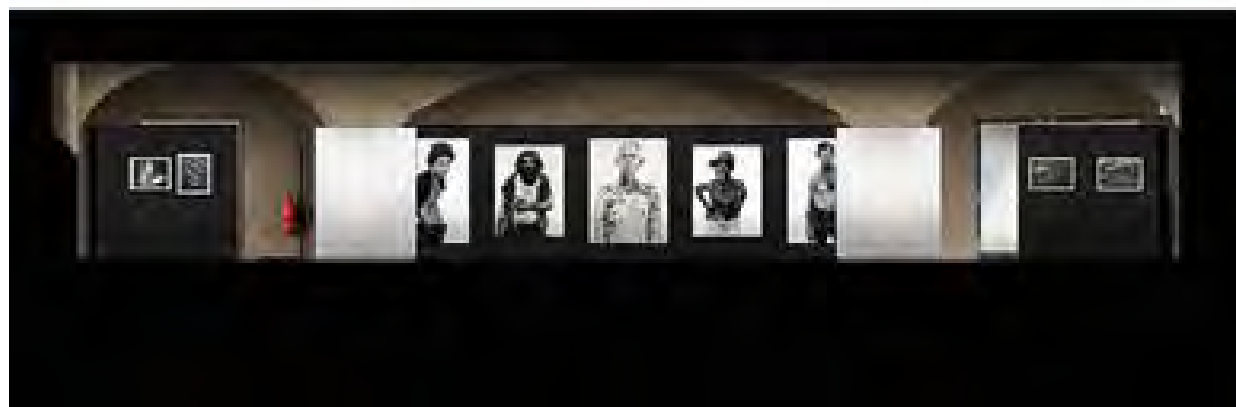
Spesso, quando si parla di "teoria della cultura", si intende una disciplina che si occupa di studiare la cultura in modo critico e analitico. In questo senso, la "teoria della cultura" è una disciplina che si occupa di studiare la cultura in modo critico e analitico.



La "teoria della cultura" è una disciplina che si occupa di studiare la cultura in modo critico e analitico. In questo senso, la "teoria della cultura" è una disciplina che si occupa di studiare la cultura in modo critico e analitico.



## Sezione C - C



## Sezione A - A



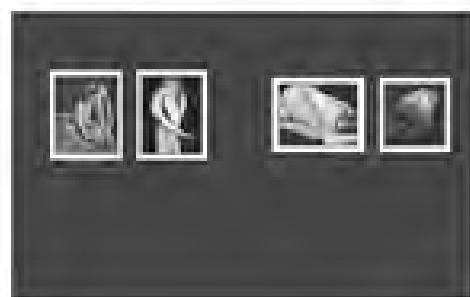
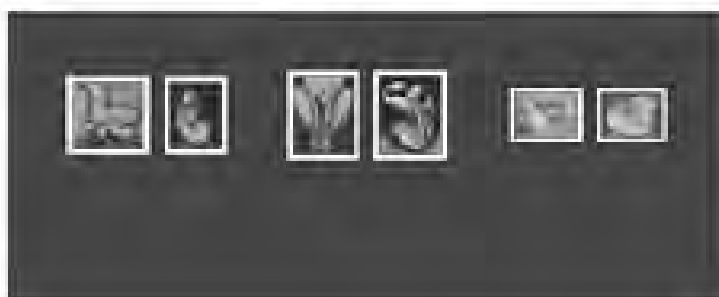
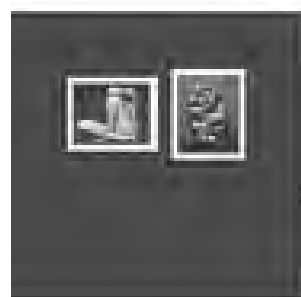
## Sezione B - B



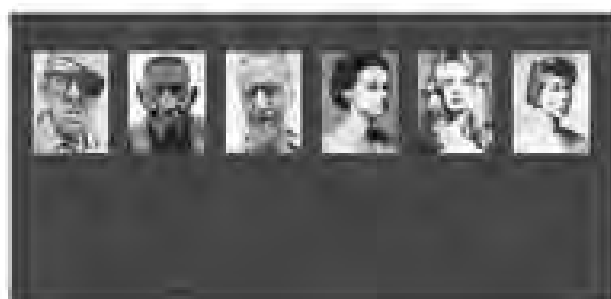
## Sezione D - D



Spazio B: Foto di Weston

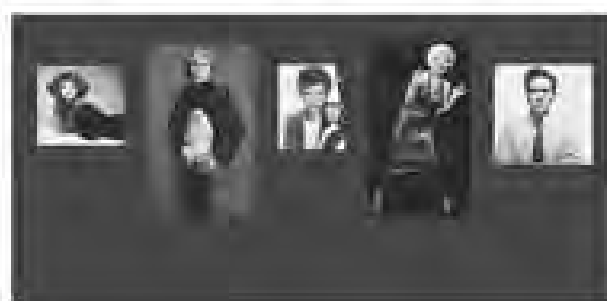
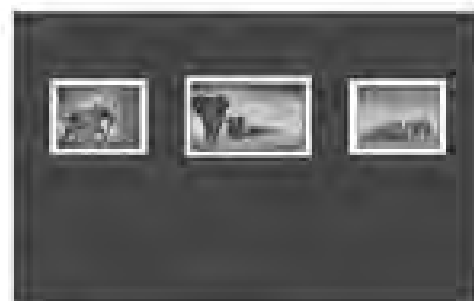
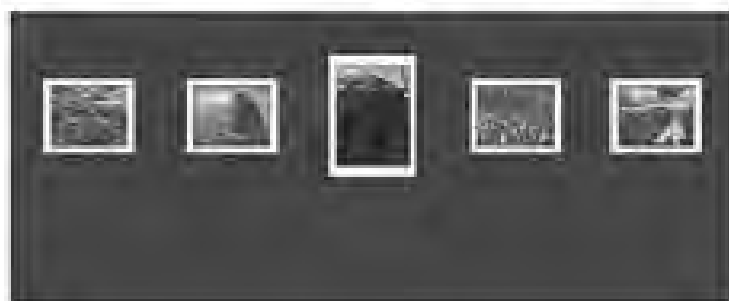
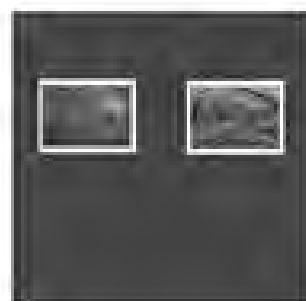


Spazio C: Foto di Avedon





Spazio A: foto di Salgado





### Edward Weston

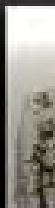
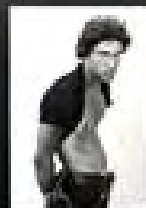
Edward Weston (1896-1958) was an American photographer and a leading figure in the Pacific Northwest School of Art. He is known for his black and white photographs of the human form, particularly his depictions of his wife, Anita, and his son, John. Weston's work is characterized by its focus on form, light, and shadow, and its exploration of the human body as a subject.

### John Weston

John Weston (1911-1992) was an American photographer and a leading figure in the Pacific Northwest School of Art. He is known for his black and white photographs of the human form, particularly his depictions of his wife, Anita, and his son, John. Weston's work is characterized by its focus on form, light, and shadow, and its exploration of the human body as a subject.

### John Weston

John Weston (1911-1992) was an American photographer and a leading figure in the Pacific Northwest School of Art. He is known for his black and white photographs of the human form, particularly his depictions of his wife, Anita, and his son, John. Weston's work is characterized by its focus on form, light, and shadow, and its exploration of the human body as a subject.





*intimità*

*analogia*

*contestualità*



### Safeguards

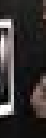
• The first safeguard is the fact that the data is not stored in a central database, but is distributed across the network. This means that even if one node is compromised, the rest of the network remains secure.

• The second safeguard is the use of a consensus algorithm, which ensures that all nodes in the network agree on the validity of the data. This prevents any single node from manipulating the data.

• The third safeguard is the use of a cryptographic hash function, which ensures that the data is immutable. Once the data is stored, it cannot be changed without being detected.

### Richard Brudenell

Richard Brudenell was a prominent figure in the early 19th century, known for his work in the textile industry. He was a pioneer in the use of power looms, which revolutionized the textile industry and led to the mass production of cloth. His work was instrumental in the development of the Industrial Revolution.







*intimità*

*analogia*

*contestualità*













## NUOVI SPAZI EDUCATIVI NELLE SALE DEL MUSEO PECCI - PRATO

LIU YAN

Il presente progetto è un lavoro interdisciplinare che ha come oggetto l'allestimento di una mostra dedicata ai bambini all'interno delle sale storiche del Museo d'Arte Contemporanea Luigi Pecci di Prato.

L'idea di questa mostra nasce dalla constatazione che in area fiorentina non esiste nessuna struttura espositiva dedicata al segmento dell'infanzia.

Perché è stato scelto il Centro d'Arte Contemporanea Luigi Pecci? Perché nelle sue strutture, fin dal momento della sua fondazione è presente uno spazio curato e allestito da quel grande comunicatore che è stato Bruno Munari, dedicato a Laboratorio didattico e perché il Centro Pecci è una importante realtà museale legata al contemporaneo in area fiorentina e pratese che richiama a sé molti visitatori.

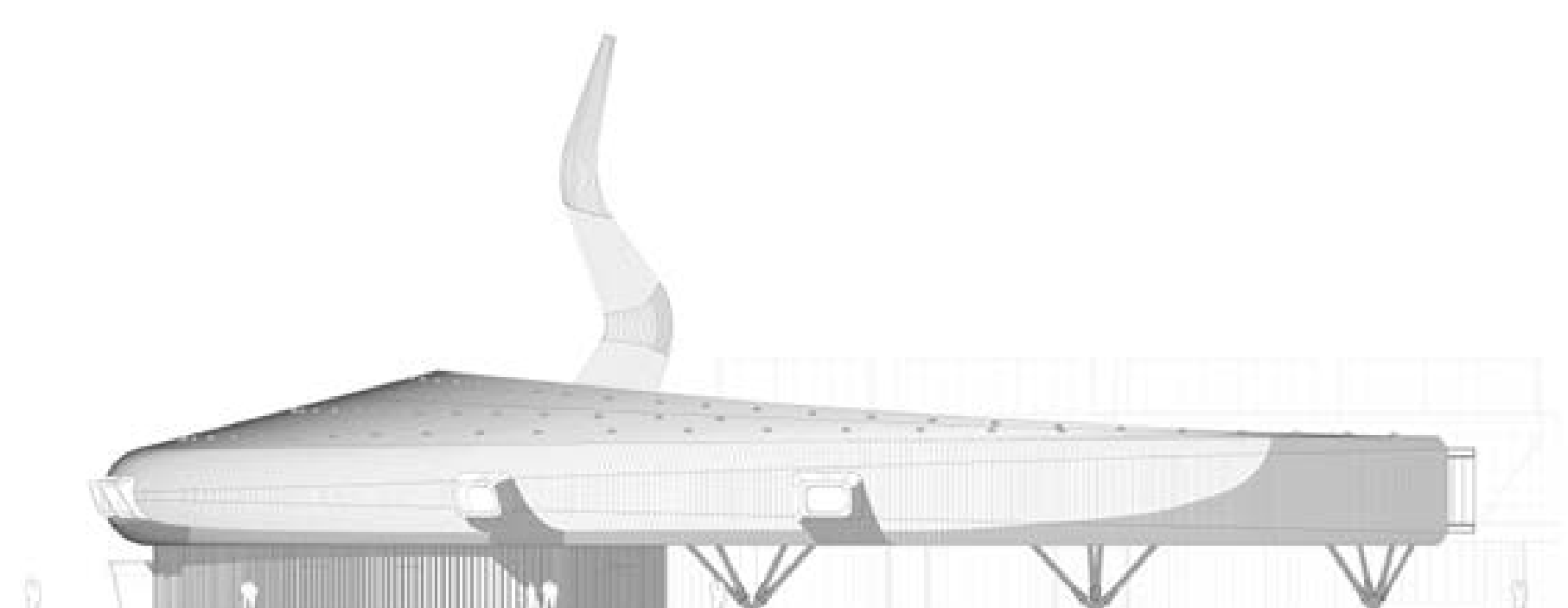
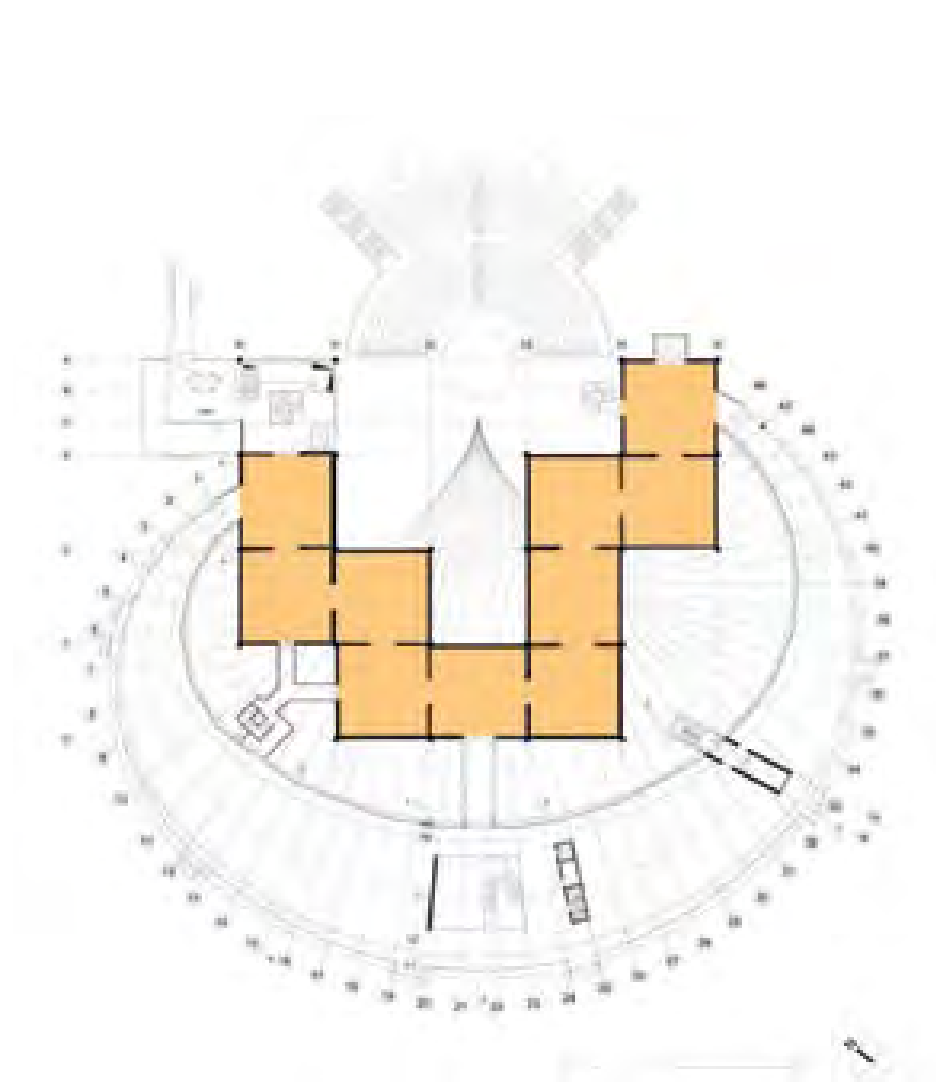
Infatti, il Centro per l'Arte Contemporanea Luigi Pecci è un centro polifunzionale situato a Prato che ha come finalità le attività museali di raccolta, conservazione e valorizzazione di opere d'arte contemporanea, i servizi di informazione, didattica e documentazione, l'organizzazione di esposizioni temporanee, rassegne, eventi.

Al Centro è riconosciuta la funzione pubblica di coordinamento del sistema regionale dell'arte contemporanea.

Nel 2016 il Centro Pecci riapre al pubblico dopo il completamento dell'ampliamento progettato dall'architetto olandese Maurice Nio, il quale aggiunge una addizione dalle forme fluide che avvolge il rigido schema volumetrico e distributivo concepito negli anni '80 dall'architetto Italo Gamberini, importante esponente della Scuola Fiorentina di Architettura.

Attualmente il complesso museale ospita, oltre a circa 4000 mq di sale espositive, l'archivio e la biblioteca specializzata CID/Arti Visive che conta un patrimonio di circa 60.000 volumi, l'auditorium-cinema, il bookshop, il ristorante, il bistrot e il grande teatro all'aperto.

Il nucleo originario realizzato da Gamberini si sviluppa sopra ad un livello interrato che ospita gli spazi tecnici del museo, elevandosi per altri due livelli che alternano forme asimmetriche e simmetriche, volumetrie organiche e razionali, seguendo una pianta ad andamento a U segmentata, chiusa dalla cavea semicircolare del teatro all'aperto e circondata all'esterno da un giardino.



Nei locali del piano terra, fin dal 2003 sono stati ricavati spazi dedicati ai progetti d'artista e interventi specifici temporanei, accanto ai laboratori didattici, al bar-ristorante e all'auditorium posizionati ancora nella loro collocazione originaria.

Al primo piano si trovano l'accoglienza e le sale museali a pianta quadrata, sottoposte nel 2003 ad un radicale intervento di restyling architettonico.

L'ingresso al primo piano, ovvero il piano principale, avviene anche all'esterno attraverso un ponte scoperto rialzato, posto su un lato del giardino. Tale collegamento mette anche in comunicazione il museo con un corpo laterale all'interno del quale sono ospitate piccole sale espositive dedicate a mostre di carattere specialistico e documentario, la biblioteca del CID/Centro di Informazione e Documentazione sulle Arti visive e gli uffici del Centro. Ulteriori spazi espositivi sono stati ricavati nel locale posto sotto alla gradinata del teatro.

La frequente occupazione e modificazione degli spazi ha permesso di aumentare la capacità espositiva temporanea del museo, tuttavia non ha risolto il gap esistente fra le reali esigenze del Centro e l'effettiva disponibilità di ambienti da dedicare alle esposizioni. L'ampliamento architettonico progettato da Maurice Nio risponde a questa esigenza, creando un nuovo circuito espositivo per le sale del primo piano, diversificando gli assi di fruizione e razionalizzando il flusso dei visitatori.

La nuova parte ad anello cinge l'edificio originale toccandolo solo quando e dove è necessario per il circuito, orientando l'entrata principale verso la strada.

Il concept di progetto di questa proposta si basa fundamentalmente sull'uso del colore. L'uso del colore, infatti, è un tema che ben si presta ad essere trattato sotto molteplici punti di vista e pare particolarmente indicato per stimolare la fantasia e la creatività dei bambini.

Anche il mondo dell'infanzia è un tema molto ampio ed è stato pensato di usare il colore nelle sue diverse applicazioni come possibile legame per avvicinare il mondo dei bambini. Il colore, quindi, diviene il tema principale per unire questi due universi, usato in questa proposta per ricreare delle possibili interpretazioni stilizzate di vari ambienti naturali nei quali, i bambini compresi in fasce d'età tra i 3 e i 12 anni possono interagire in modo differenziato a seconda delle loro competenze e abilità.

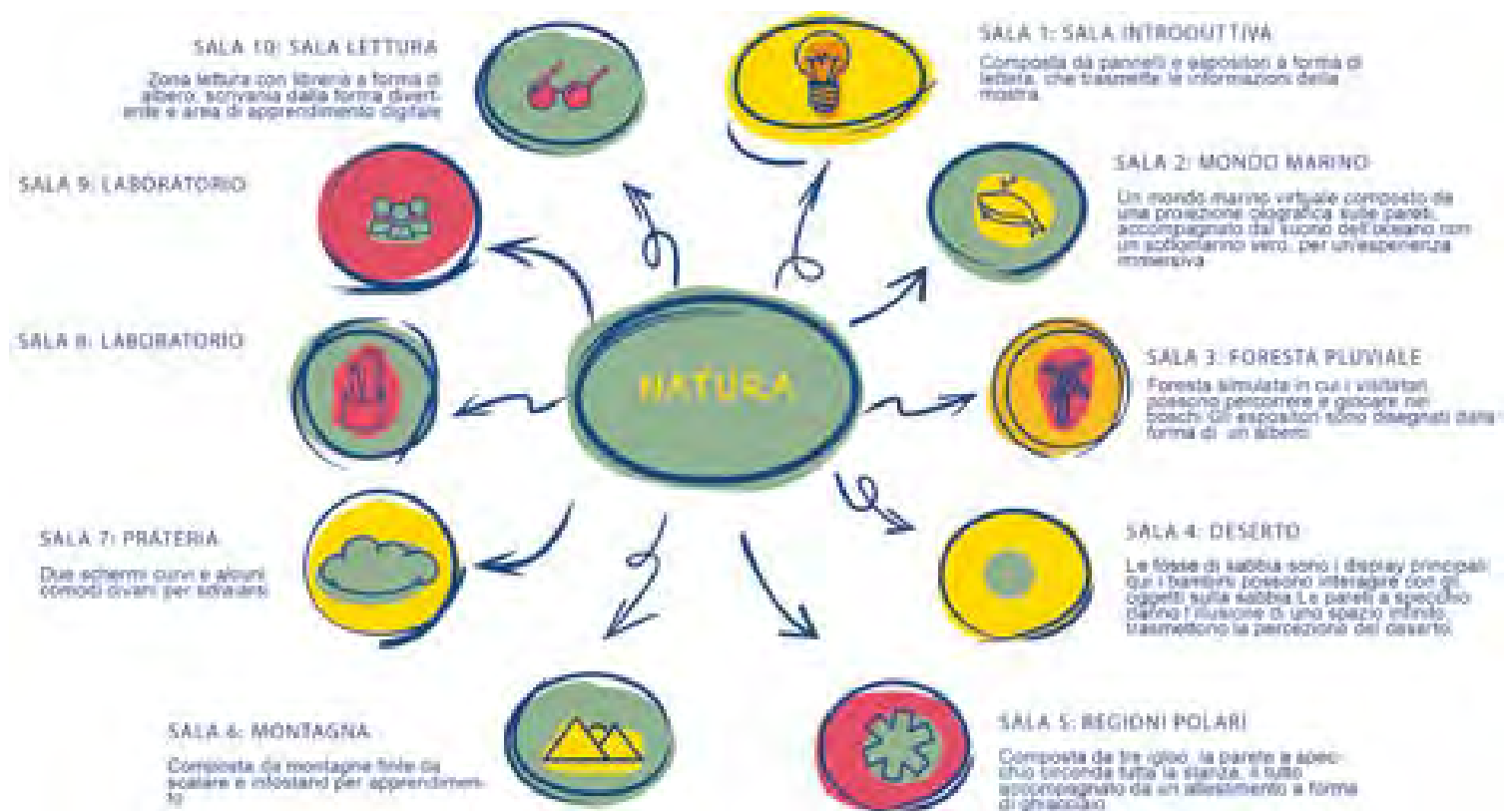
La mostra intitolata "Natura" nasce con l'obiettivo di ampliare la capacità di osservazione dei bambini, fornendo in modo ludico e fantasioso gli strumenti che facilitino l'esplorazione della natura e proponendo attività ed esperienze che non si possano trovare "fuori" in una situazione naturalistica tradizionale.

Il colore è il mezzo che mette in atto l'esperienza percettiva e didattica, fundamentalmente basata sulla manipolazione dei diversi materiali da parte dei bambini, affinché possano esprimersi liberamente senza l'interferenza degli adulti.

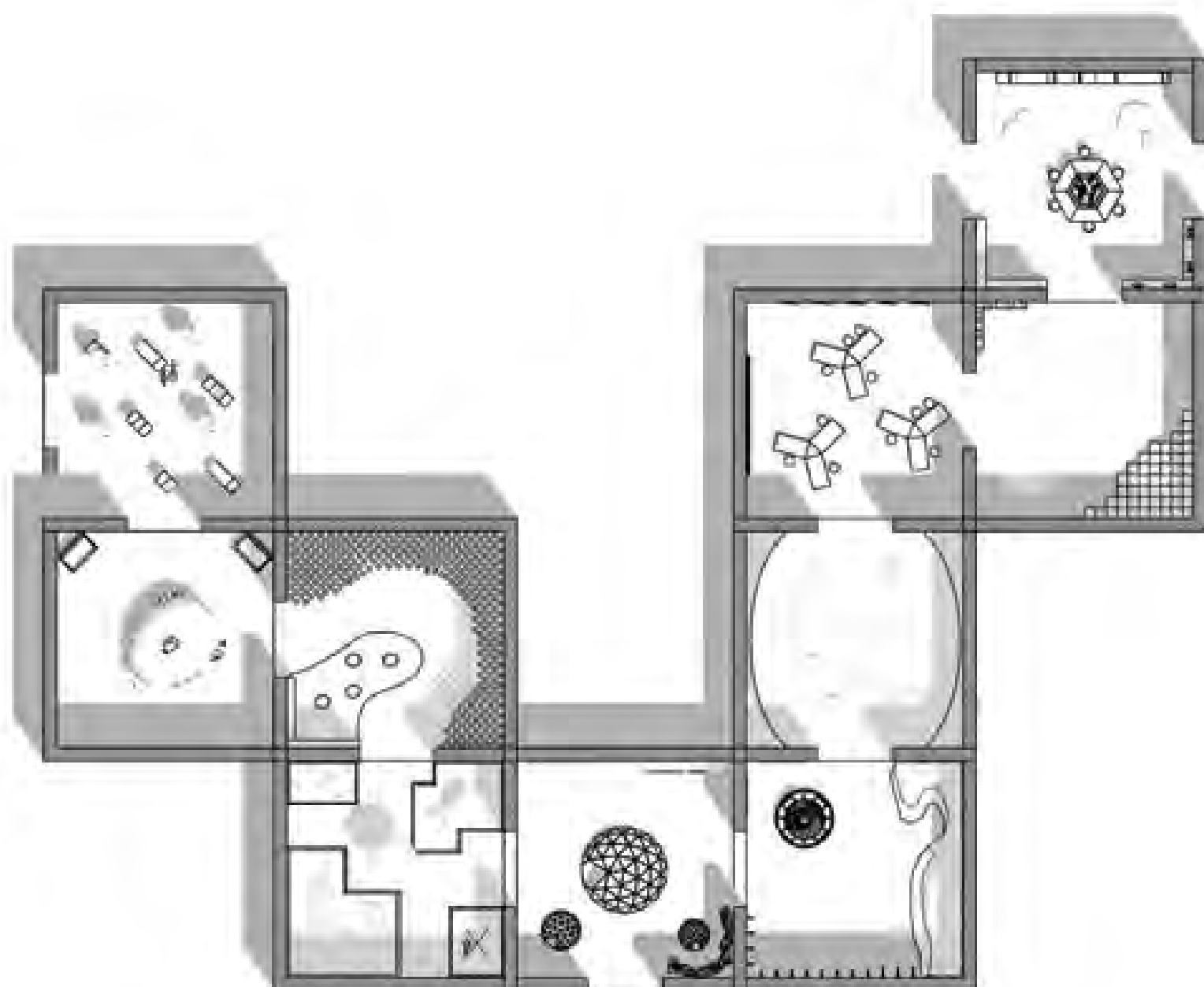
La mission di questo progetto di mostra è quello di offrire ai piccoli utenti la conoscenza delle diverse espressioni della natura, attraverso la loro rappresentazione simbolica e metaforica, sviluppando attraverso ciò, il loro pensiero creativo ed interpretativo. Inoltre, può riportare all'infanzia gli adulti accompagnatori.

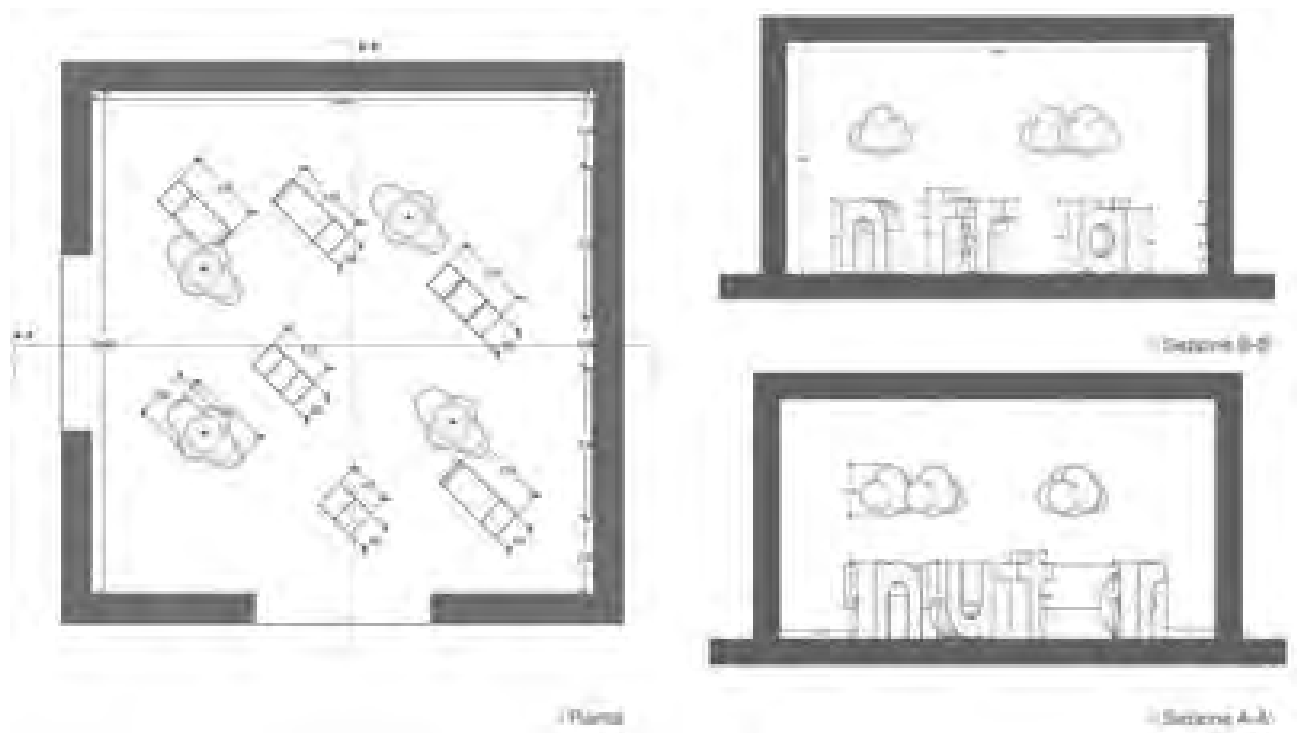
Lo spazio occupato da questa mostra è composto dalle sale storiche del Centro Pecci, ovvero, 10 sale ognuna di misura 10m x 10m, con altezza 5.5m e con lucernario posto al centro. Il progetto si sviluppa con un percorso narrativo, dividendosi in una sala introduttiva, 6 sale tematiche, 2 laboratori nei quali vengono proposte le attività per i ragazzi e i bambini, nonché un altro laboratorio dedicato espressamente agli utenti più piccoli e una sala lettura.

Le sale principali sono dedicate rispettivamente ai seguenti temi: mondo marino, foresta pluviale, deserto, regioni polari, montagna e prateria. Il progetto prevede l'utilizzo di un'interazione immersiva, utilizzando installazioni e tecnologia multimediale, in modo da creare un ambiente virtuale nel quale si possa interagire in modo realistico con esso, affinché tutto il pubblico possa partecipare alla mostra invece di limitarsi a guardarla.

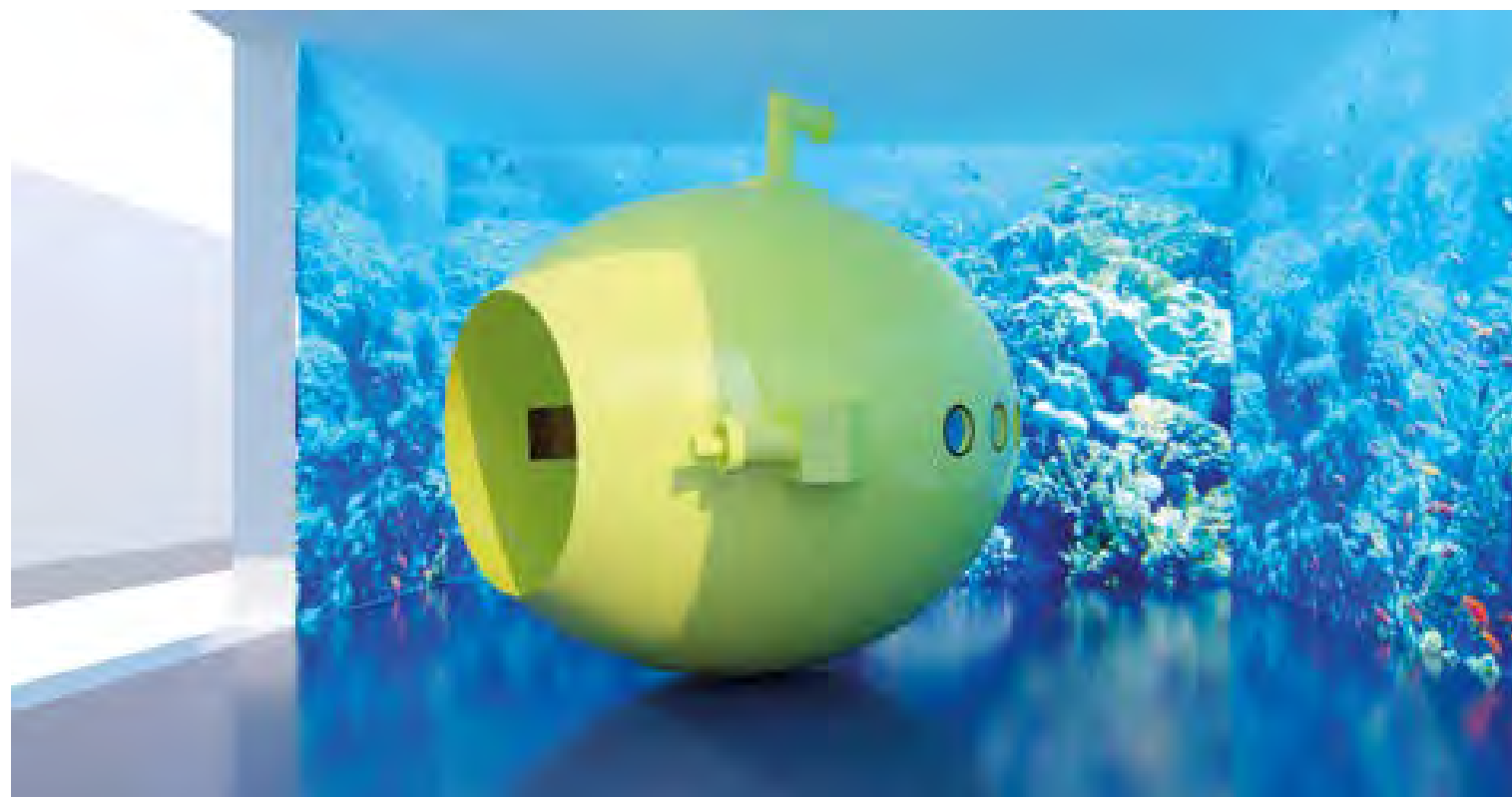
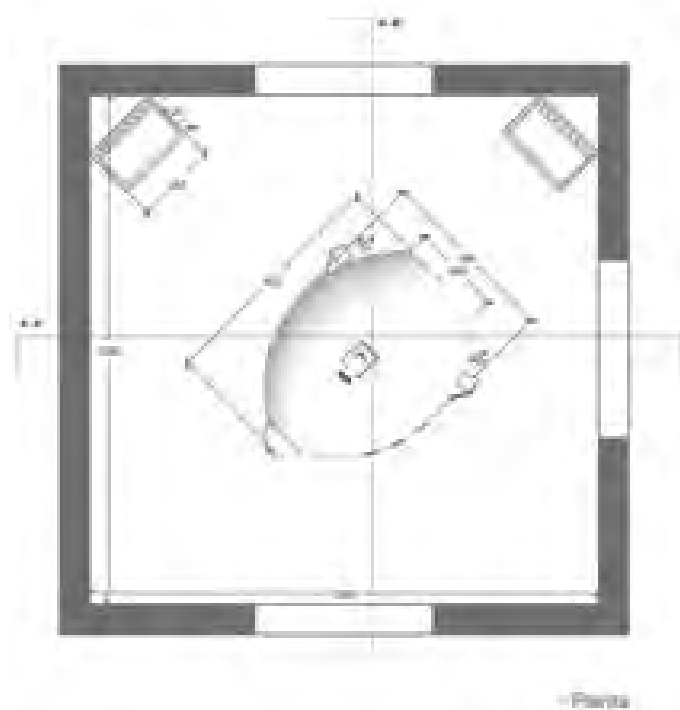


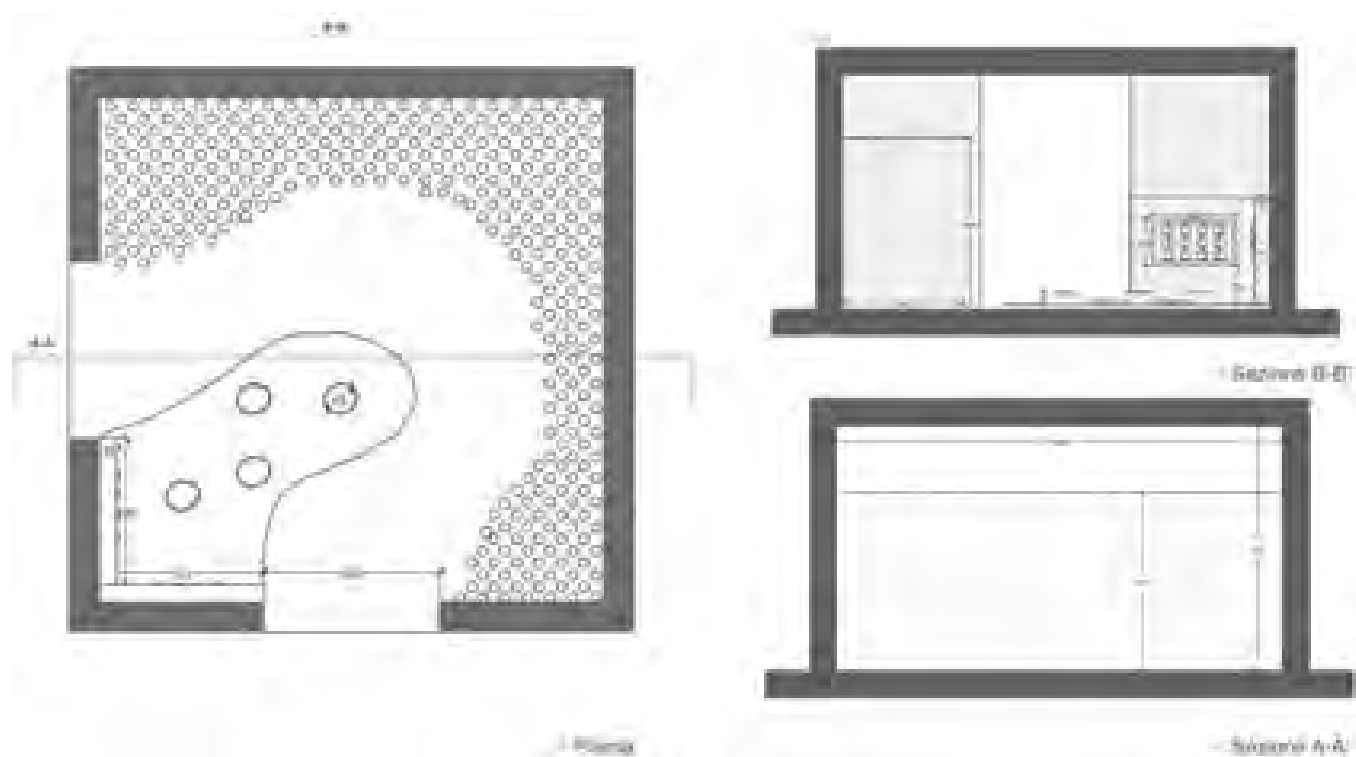
In questa pagina:  
concept del progetto  
allestitivo  
Pagina a fianco:  
allestimento delle sale  
Pagine seguenti:  
piante, sezioni e vedute  
interne delle sale con  
i nuovi allestimenti  
dedicati alla natura

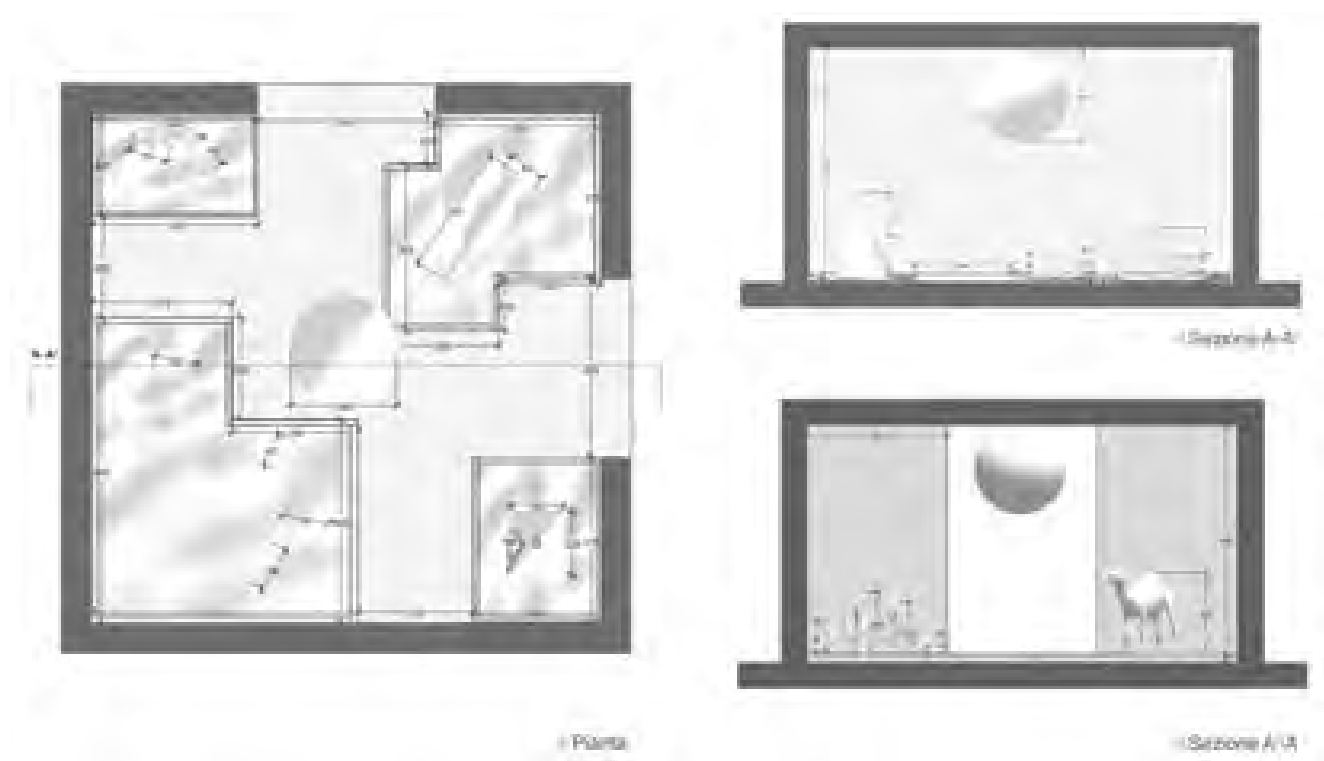


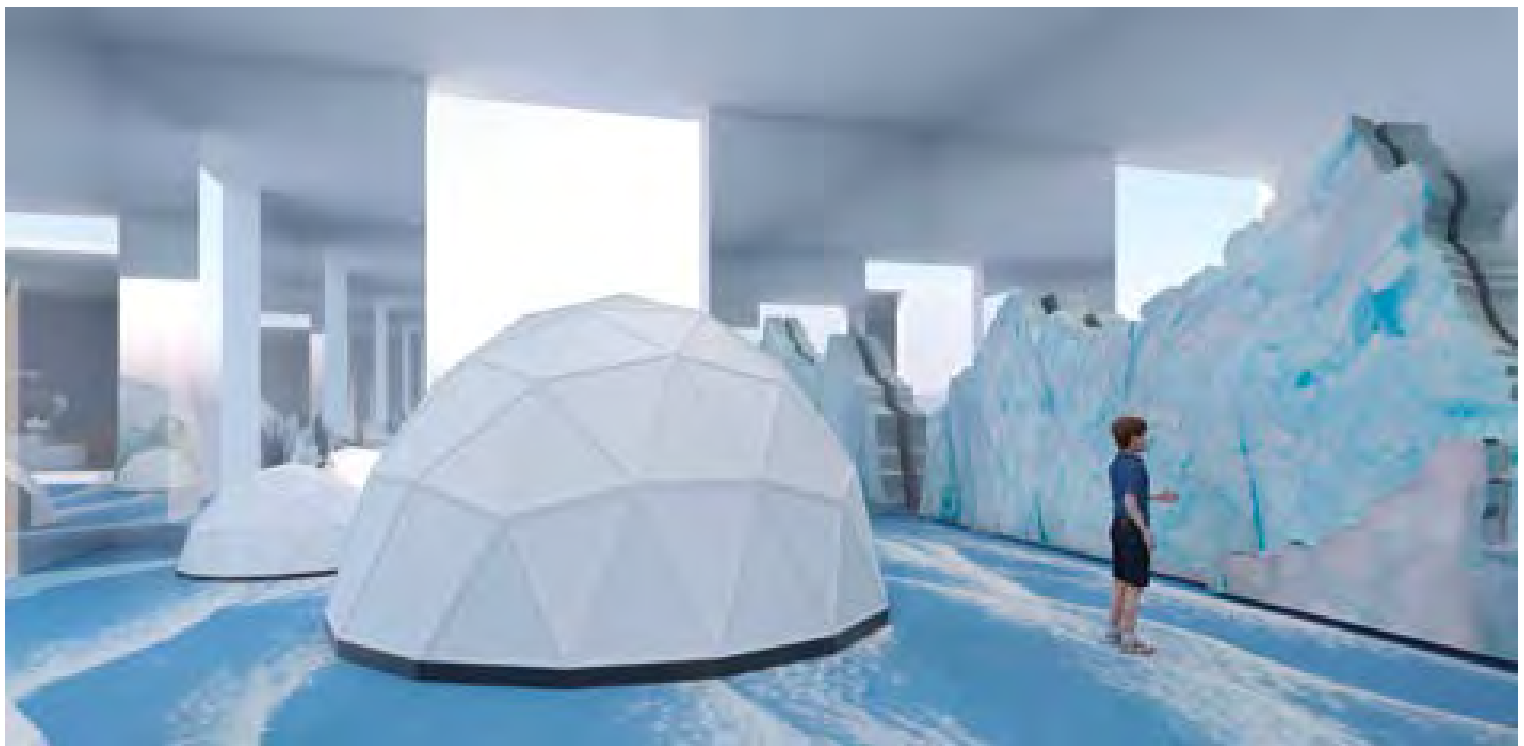
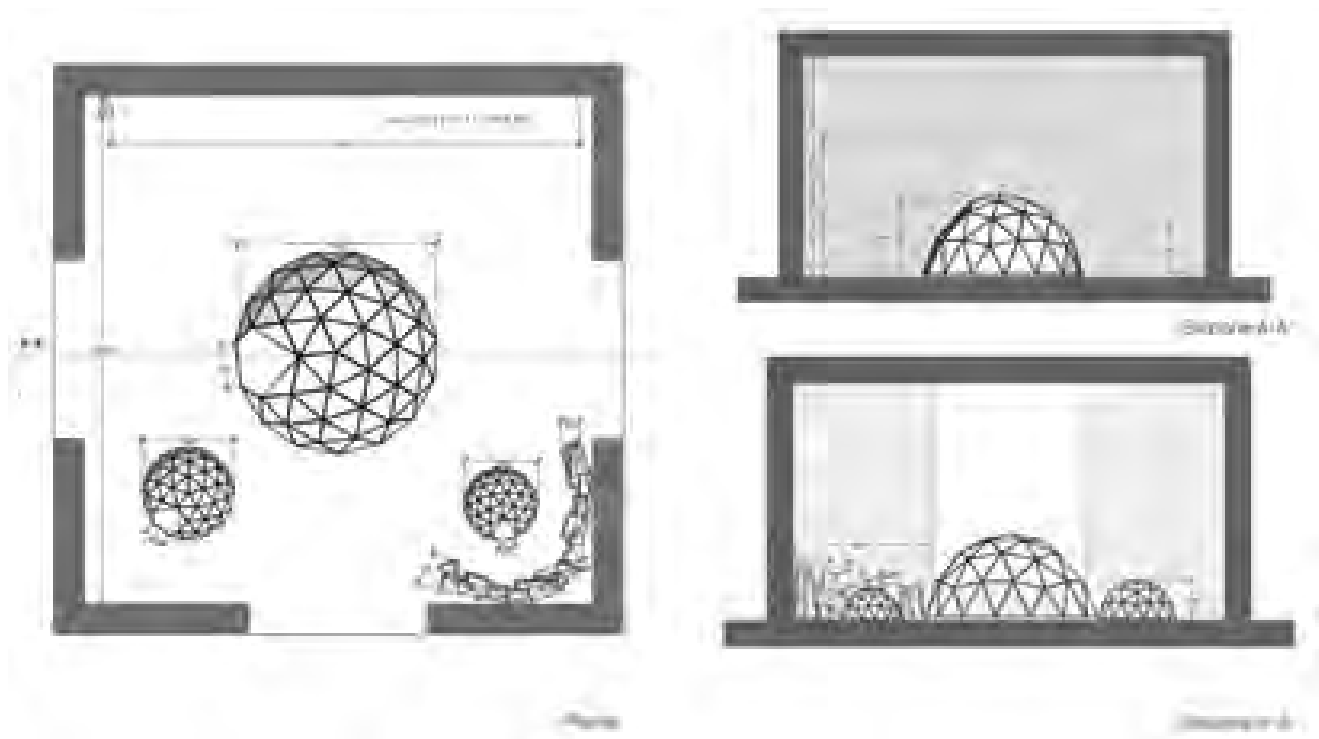


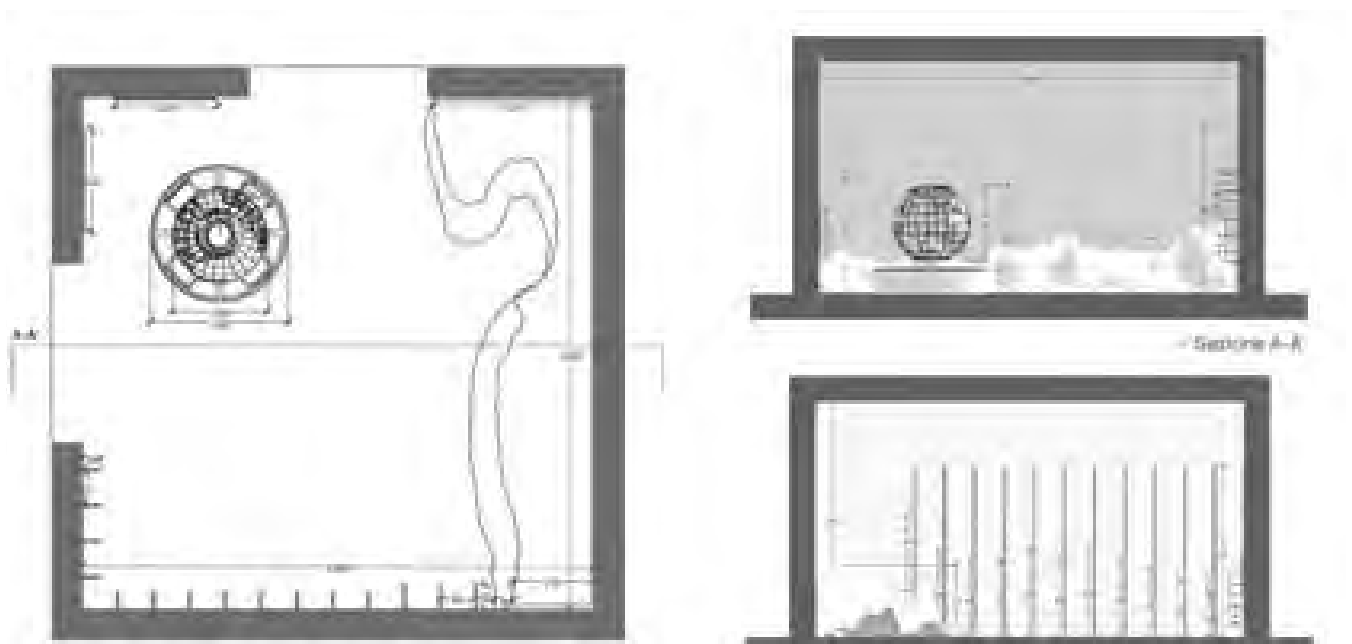


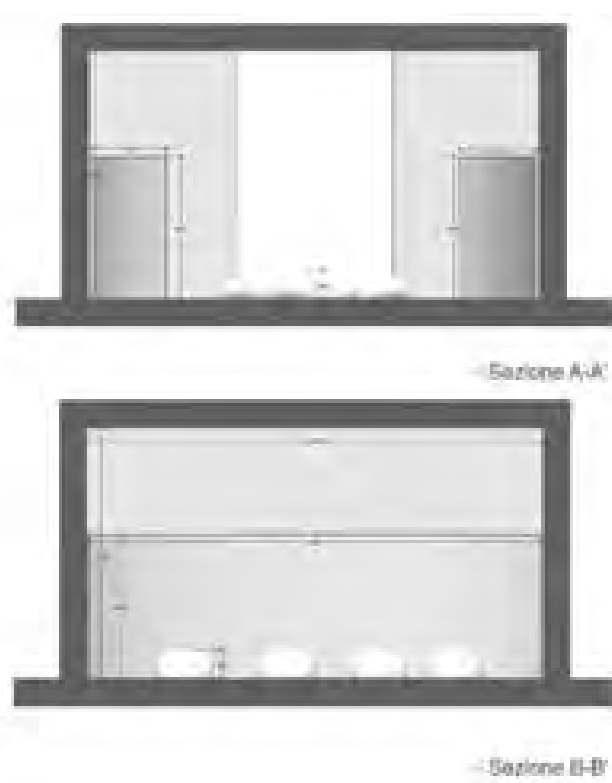
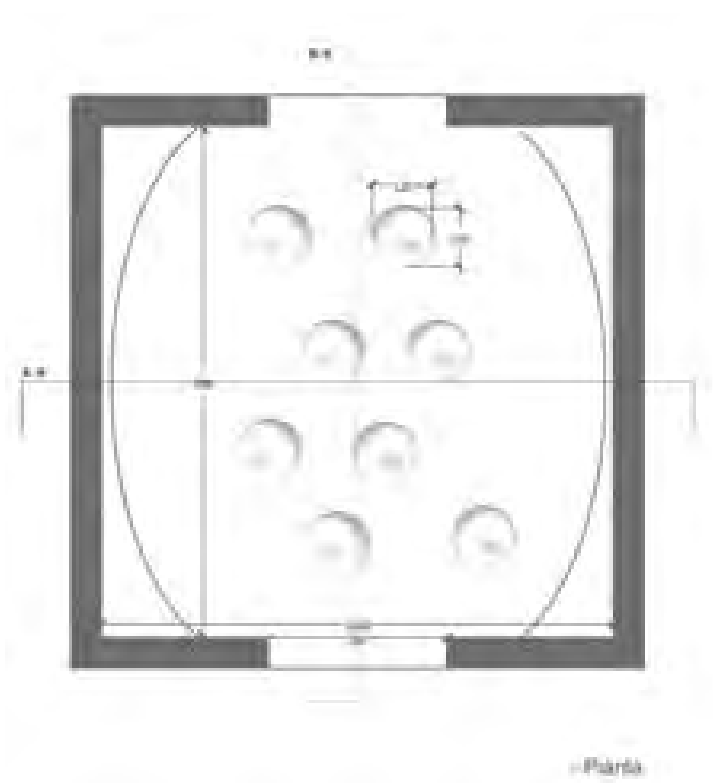


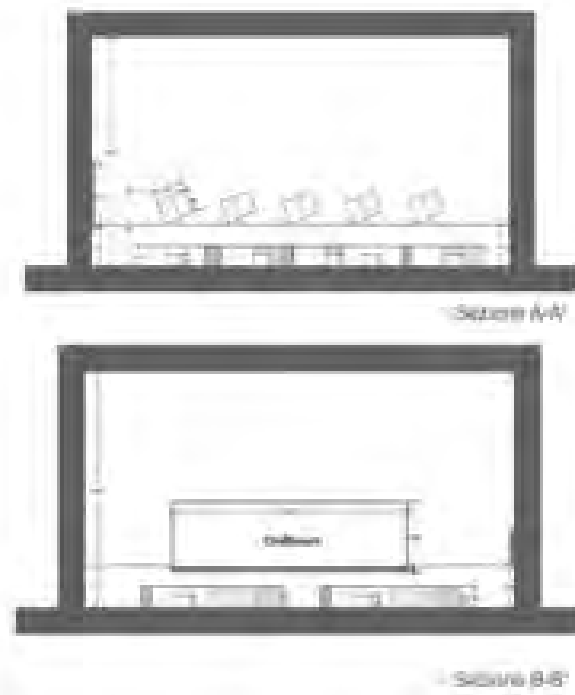
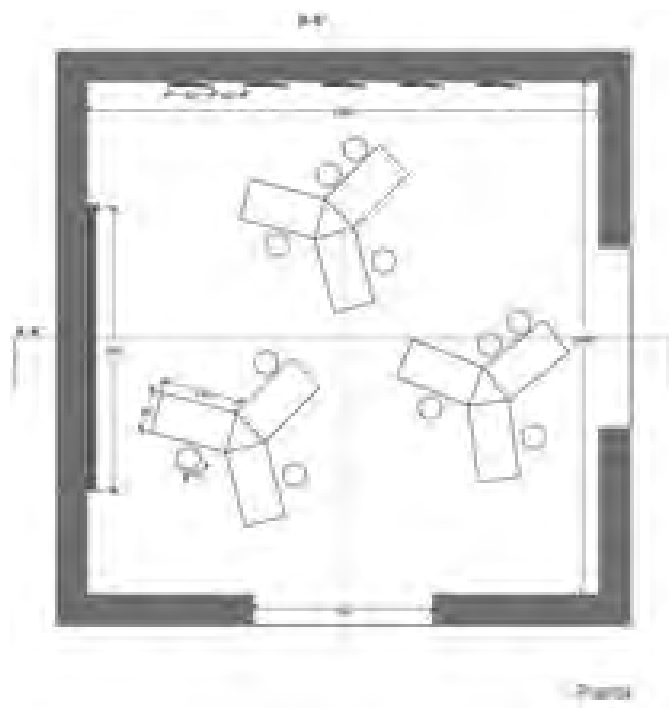


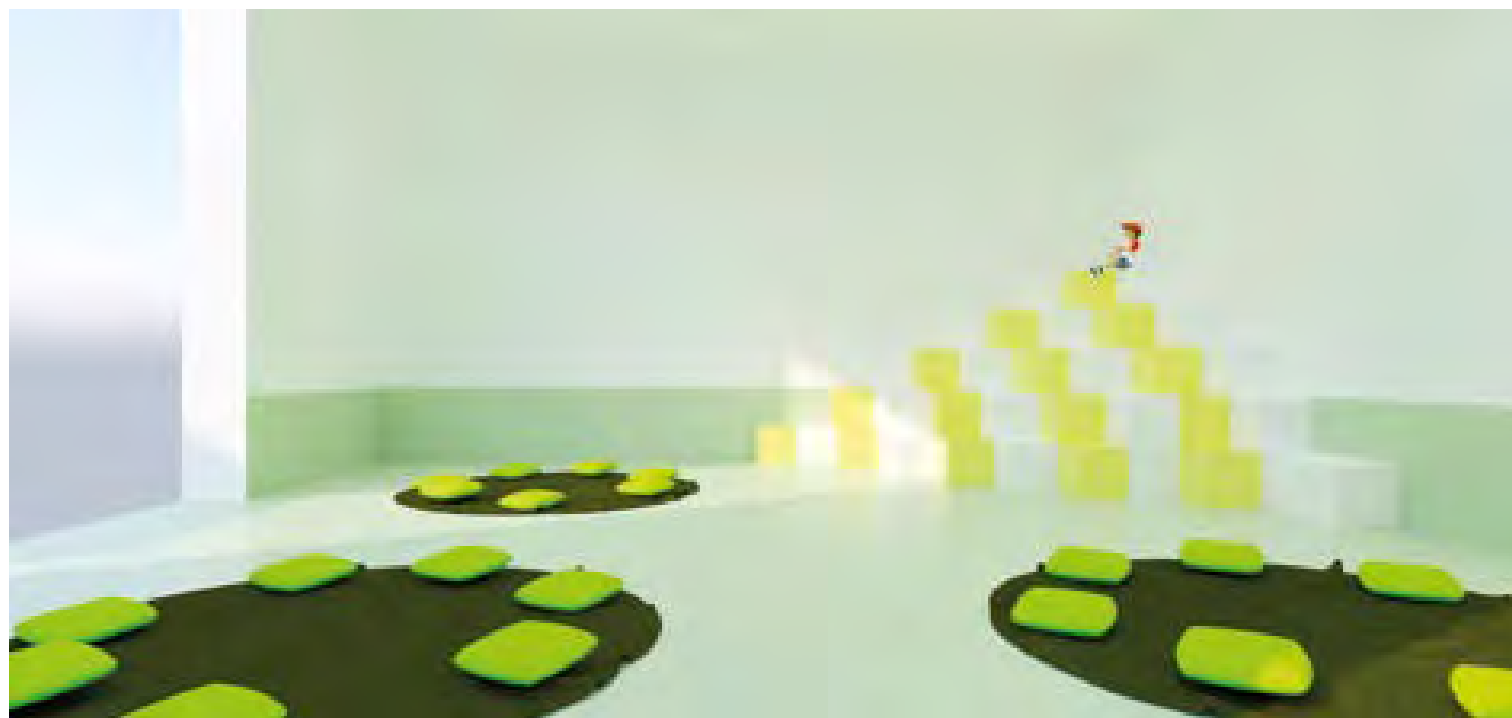
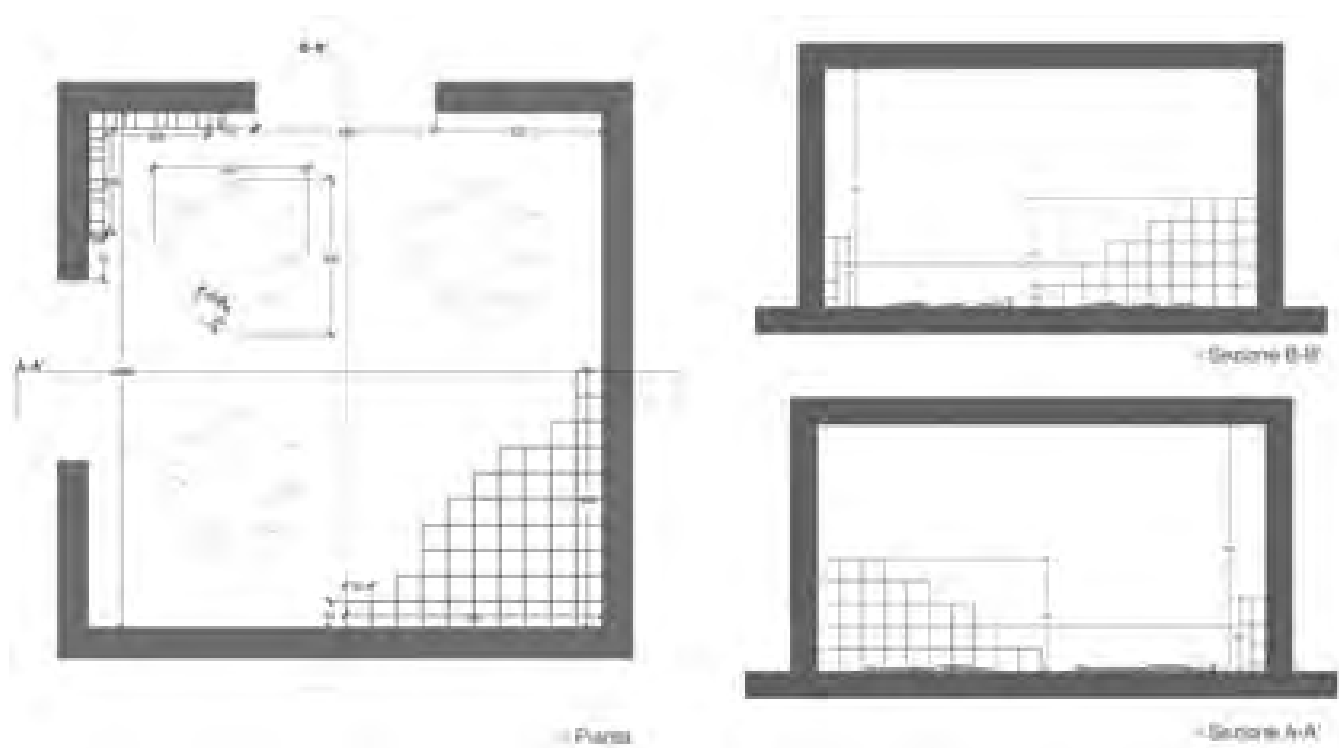














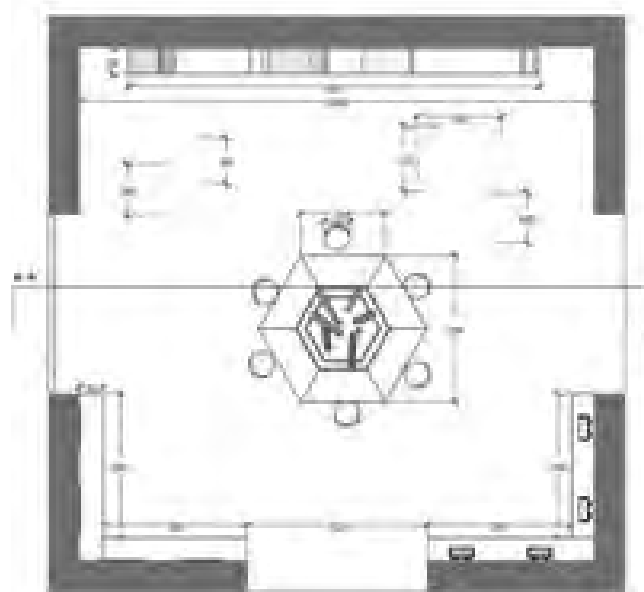


Figura 1



Sezione A-A



Sezione A-A





## NUOVO ALLESTIMENTO PER LE SALE DEL MUSEO CIVICO "CASTELLO URSINO" - CATANIA

EMANUELA CAVALLARO

Alcuni documenti ci danno con precisione l'anno di inizio della costruzione del Castello Ursino di Catania al 1239, in contemporanea al Castel Maniace di Siracusa e al pugliese Castel del Monte. Il sito di fondazione del castello catanese si trova lungo la costa est della città, su un promontorio costruito da antiche lave e depositi alluvionali. Il nuovo fortilizio non è nato soltanto a difesa del fronte meridionale della città, e non solo per rappresentare l'egemonia del potere imperiale nei confronti di quello feudale del vescovo, ma anche per controllare da parte dei Normanni la popolazione musulmana della città. Il Castello Ursino rappresenta uno dei più antichi edifici della città di Catania, testimonianza medievale sopravvissuta nel corso dei secoli ad eruzioni vulcaniche, colate laviche e terremoti.

La storia e l'evoluzione del castello Ursino sono state ricostruite sulla lettura e sull'interpretazione di documenti riguardanti i vari personaggi che nel corso del tempo vi risiedettero, nonché attraverso la lettura delle varie fasi che nel tempo hanno strutturato la consistenza formale dell'edificio. Ai tempi in cui il Castello era la residenza dei sovrani, il proprio interno era adorno di tappezzerie, oggetti e arredi che i sovrani usavano portare con loro ed era ravvivato dalla frequentazione di mercanti siciliani e catalani, che insieme ai veneziani e genovesi, portarono a conoscenza della Corte, di tutte le novità in circolazione tra il Mediterraneo e l'Europa centro-settentrionale. Soltanto con Alfonso il Magnanimo il Castello Ursino non fu più residenza ordinaria di sovrani, che vi abitarono solo saltuariamente nei loro brevi soggiorni. Più stabile dimora vi ebbero invece nel secolo XV i Viceré Ximenes de Urrea, Ferdinando de Acuna, il Pignatelli, Federico Gonzaga e più tardi con il viceré spagnolo Uzeda. Il nuovo gusto rinascimentale diffusosi anche nell'Italia meridionale, ancora una volta produsse molte innovazioni all'interno e all'esterno della fabbrica del castello, abbellendo il suo originario ruolo e trasformando a poco a poco il suo carattere di fortezza. Furono, infatti, sostituite le volte del lato di mezzogiorno e quelle di levante con dei solai. Furono tolte le colonne angolari che ormai avevano perduto il loro ufficio, sostituiti i portali ad arco a tutto sesto con porte e finestre dotate di cornici quadrangolari, così come fu modificato tutto il sistema delle scale rendendo più comode quelle a chiocciola, aggiungendone una scoperta nel cortile, nonché incastrandone un'altra all'interno di un ampio fornice che fu aperto nel lato occidentale del "baglio" allo

Pagina a fianco:  
nuova sistemazione  
allestitiva di una delle  
sale del Museo Civico  
in Castello Ursino,  
Catania. Particolare



In questa pagina:  
individuazione del  
Castello Ursino nel  
tessuto urbano della  
città di Catania, foto  
aerea e ricostruzio-  
ne tridimensionale

scopo di farvi passare durante l'annuale processione le reliquie di S. Agata. Ma ad essere modificata più di ogni altra parte del Castello è stata la facciata esterna dell'ala di Mezzogiorno, alla quale i Viceré dettero l'aspetto di un vero e proprio palazzo. Pur in questo generale processo di "addolcimento" delle caratteristiche di difesa del manufatto edilizio, i vari viceré succedutisi nel corso del tempo, sentirono comunque il bisogno di fortificare il prospetto settentrionale rivolto verso la città, dotandolo di un rivellino, mentre a Levante, a breve distanza del mastio, furono eretti due potenti bastioni, denominati rispettivamente come Bastione di S. Giorgio, ora non più visibile e Bastione di S. Croce, i cui resti sono oggi rintracciabili negli scantinati di alcune case della vicina Via Magazzini.

In seguito ai danni riportati per la colata lavica del 1669 e per il terremoto del 1693, il Castello Ursino fu trasformato in carcere e caserma. In particolare, la colata non intaccò le possenti mura ed i torrioni a scarpata, producendo solo l'allontanamento della linea di costa, mentre il terremoto mise a dura prova la solidità della costruzione, specialmente in quelle porzioni che erano state oggetto di successivi rimaneggiamenti. Il Castello Ursino con la sua struttura allo stesso tempo possente e "protettiva", emana un fascino che riporta a storie ed atmosfere differenti, interpretabili in maniera mutevole a seconda della sensibilità e della preparazione del visitatore. La sua enorme gamma di testimonianze storiche e artistiche, ha la capacità di formare un ricco substrato emotivo di grande fascino, nel quale la diversa interpretazione dei suoi molti frammenti rimanda alla formazione di un suo potere immaginifico e allusivo. Il luogo geografico nel quale viene costruito, il suo orientamento, la rotazione planimetrica dell'intero suo corpo di fabbrica rispetto all'asse nord-sud, la stessa posizione delle aperture, così come la presenza di certi elementi, costituiscono gli indizi attraverso i quali è possibile leggere nella progettazione del Castello una generale intenzione di connessione con una serie di simbolismi e di esoterismi che vanno oltre i consueti legami geometrico-proporzionali ed astronomici.

La struttura muraria dell'edificio e alcuni tra gli elementi decorativi come quelli evidenziati nei ricorsi orizzontali dei prospetti, racchiudono al loro interno simboli perfettamente riconoscibili, quali ad esempio, la Menorah e l'ovale che racchiude una croce, forse quella di Gerusalemme. Sulla base della generalizzata presenza di questi elementi capaci di rimandare ad una serie di valori "altri", si ricerca nel Castello una sorta di "proporzione aurea", ossia un disegno che sia capace di tendere alla "geometria perfetta" di un generale criterio ordinatore. Quadrata, o meglio quadrangolare, risulta essere l'impostazione planimetrica della corte, il nodo attorno al quale ruotano strutture murarie, ambienti e torri.

La riconoscibile geometria del quadrato e del cerchio, poi trasformato in ottagono negli interni delle torri, si presentano come matrici geometriche pure che definiscono la composizione, implicando nel loro utilizzo una serie di valori simbolici, primo fra tutti il fatto che il quadrato, il cerchio, l'ottagono, nella loro fusione alludono al tema della "quadratura del cerchio", ossia al passaggio dalla dimensione terrena a quella divina attraverso la mediazione dell'architettura.

Nelle tradizioni filosofiche esoteriche, il simbolismo e la numerologia, da sempre rappresentano uno degli aspetti fondamentali per il loro approccio e per il loro approfondimento. La scelta delle figure geometriche incarnate nell'architettura del Castello non è certo casuale. Il quadrato, rappresenta il numero 4 che nel Medioevo era il numero della terra, della Chiesa rivelata attraverso le 4 Virtù Teologiche; per gli orientali 3 erano le sembianze della divinità, per i Greci i famosi 4 elementi primordiali facevano capo alla scuola presocratica. Il cerchio è il simbolo della perfezione che ha inizio e fine in sé, per gli orientali è il sole e la vita, mentre presso i Greci è il cosmo. La comunicazione in un progetto museale è fondamentale, ossia presentazione didattica ed emozionale della storia del monumento.

Lo scopo è quello di presentare un forte codice mediale, il quale s'inserisce visibilmente all'interno dell'allestimento con lo scopo di ricercare per ogni opera la sistemazione spaziale che concorra al miglior godimento percettivo della stessa, senza invadere troppo lo spazio circostante, di per sé già esso stesso "opera d'arte". L'attuale allestimento del Museo Civico negli spazi di Castello Ursino è composto

principalmente da pannelli espositivi che hanno lo scopo di accogliere i dipinti di grandi dimensioni che vi sono in mostra. Tali pannelli, tutti di notevoli dimensioni in relazione alle opere esposte, in alcune sale vanno addirittura a ricoprire le finestre oscurando quasi del tutto il castello dalla luce naturale e questo, consente attualmente di illuminare i dipinti solo con una illuminazione artificiale. Per cercare un legame tra le matrici compositive dello spazio del contenitore architettonico e il nuovo progetto di allestimento, il dimensionamento dei nuovi pannelli espositivi viene eseguito facendo riferimento al rettangolo aureo, mantenendo il quadrato come forma primaria per la progettazione planimetrica dei supporti espositivi all'interno di ogni singola sala. Tali pannelli espositivi saranno concepiti con l'utilizzo di telai in acciaio a sezione quadrata e con basamenti in lamiera piegata. L'utilizzo del materiale come l'acciaio e il vetro utilizzati nella loro pura matericità e conformati nel loro nitore formale, è scelto per creare un forte contrasto con i materiali della preesistenza architettonica, nonché per risultare i più neutri possibile nei confronti delle diverse opere in esposizione. In particolare, il progetto di allestimento proposto prevede l'allestimento delle opere risalenti alla prima collezione del Principe Ignazio V. Opere che formano una raccolta mista, sul modello della Wunderkammer, che lo stesso Principe inaugurò nel 1758 in un'ala appositamente costruita nel suo palazzo di Catania. L'obiettivo del Principe era quello di avviare un processo di valorizzazione del passato di Catania e per suo tramite, di promozione della città in ambito internazionale.

Il museo che da subito rappresentò in Sicilia una tappa obbligata del Grand Tour, ha riversato le sue collezioni nei locali di Palazzo Ursino solo negli anni '30 del XX secolo. Attualmente formato da più sale dislocate su tre piani, il Museo Civico si struttura in tre distinte parti che ospitano al proprio interno la sezione archeologica, quella medievale, quella rinascimentale e quella moderna.

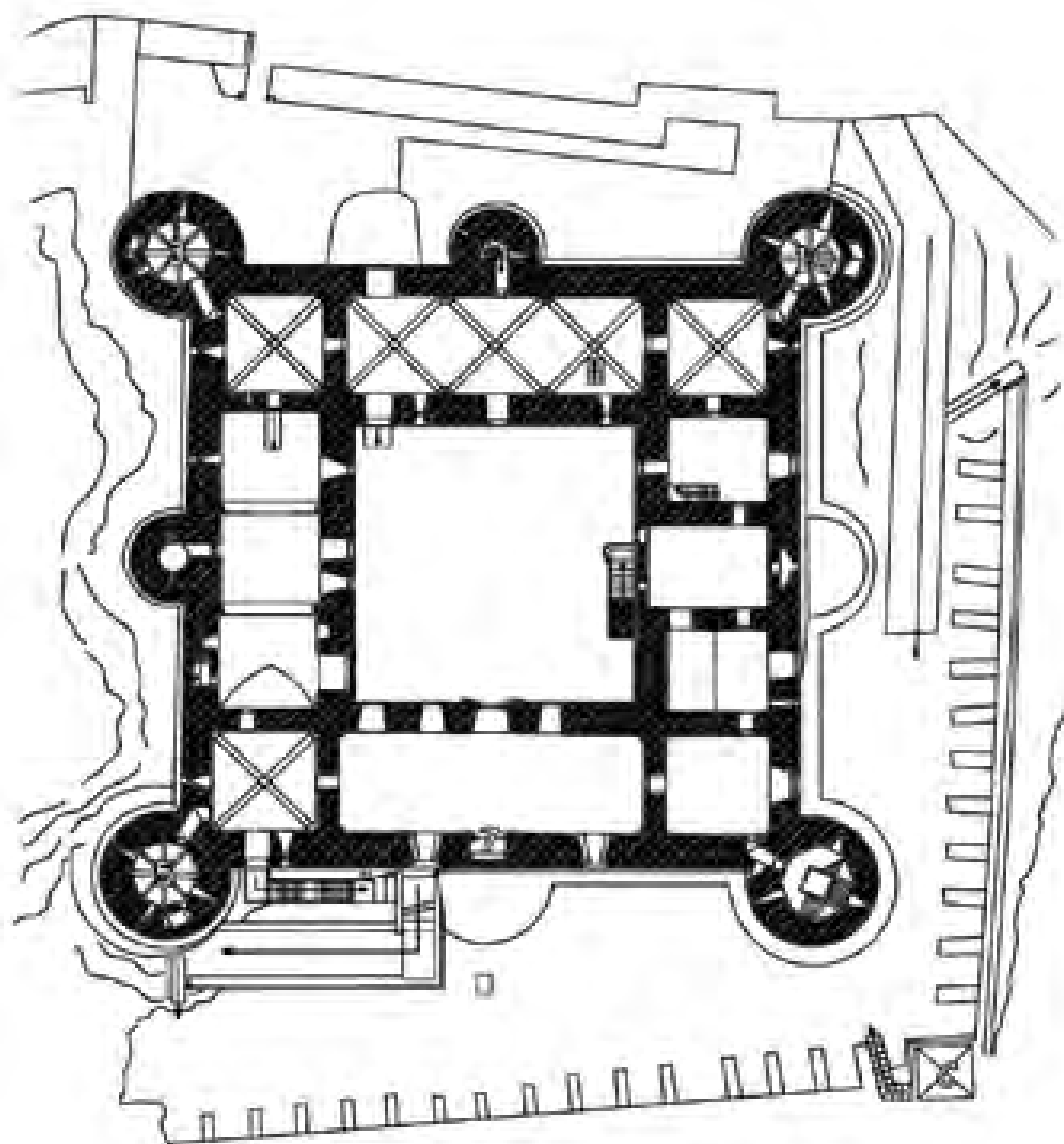
Il nuovo allestimento ipotizzato, cerca di risolvere le questioni legate ad una migliore disposizione delle opere nello spazio in modo da garantirne una migliore percezione e una più razionale sistemazione, anche in relazione all'illuminazione naturale entrata nuovamente a caratterizzare le sonorità degli spazi.



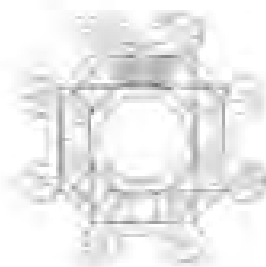


In questa pagina:  
foto esterne dello stato  
attuale del Castello  
Ursino.  
Pagina a fianco:  
pianta del piano  
principale del Castello  
e piante di Castelli  
federiciani

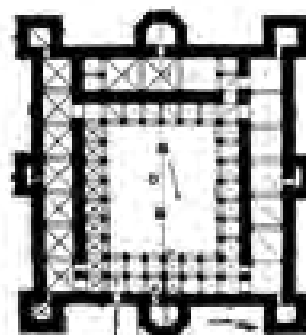




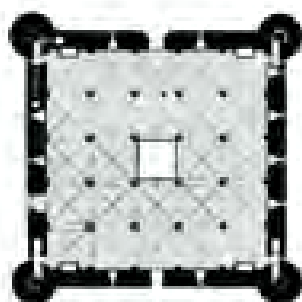
Castro di Roma



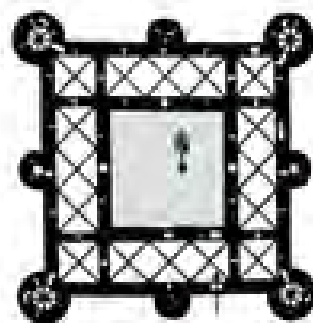
Castello di pino

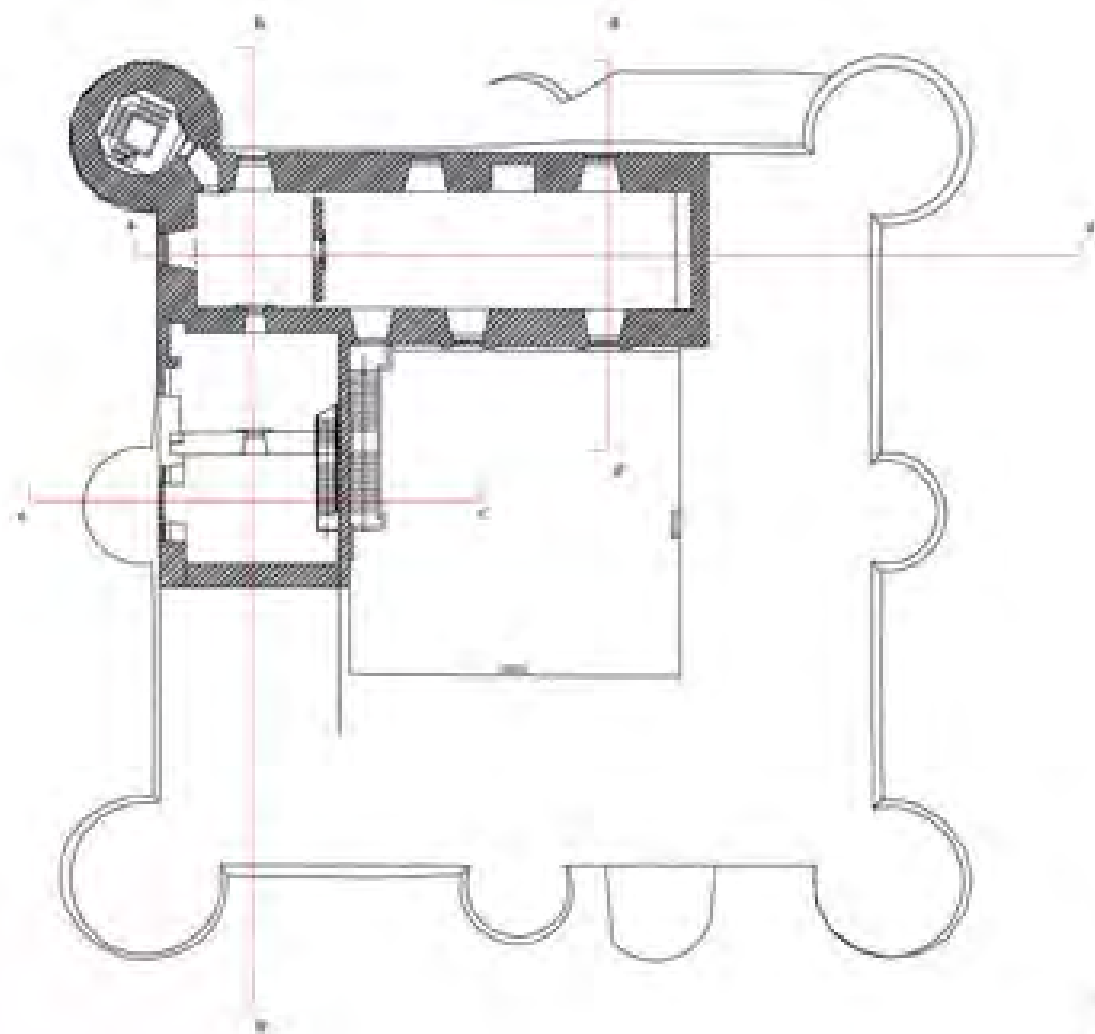


Castel marziale



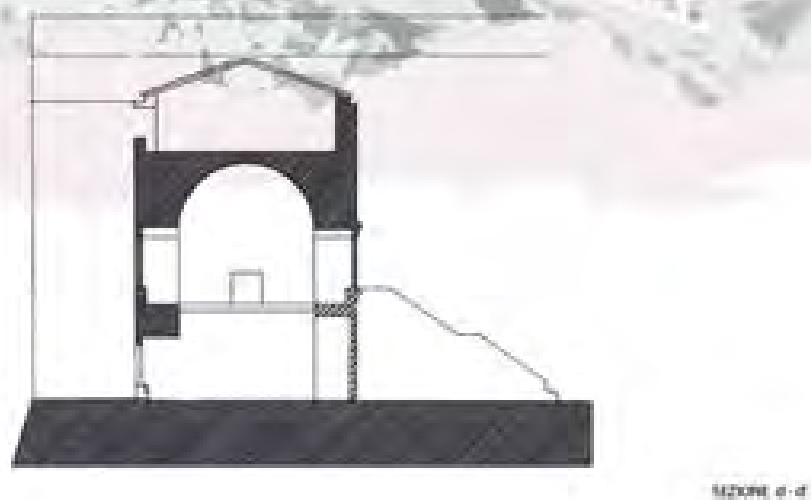
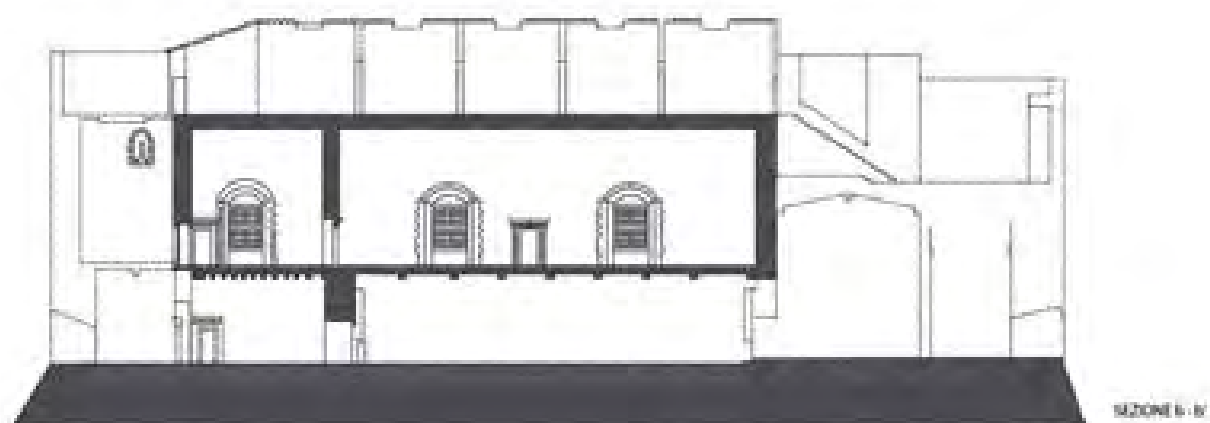
Castello di Velle



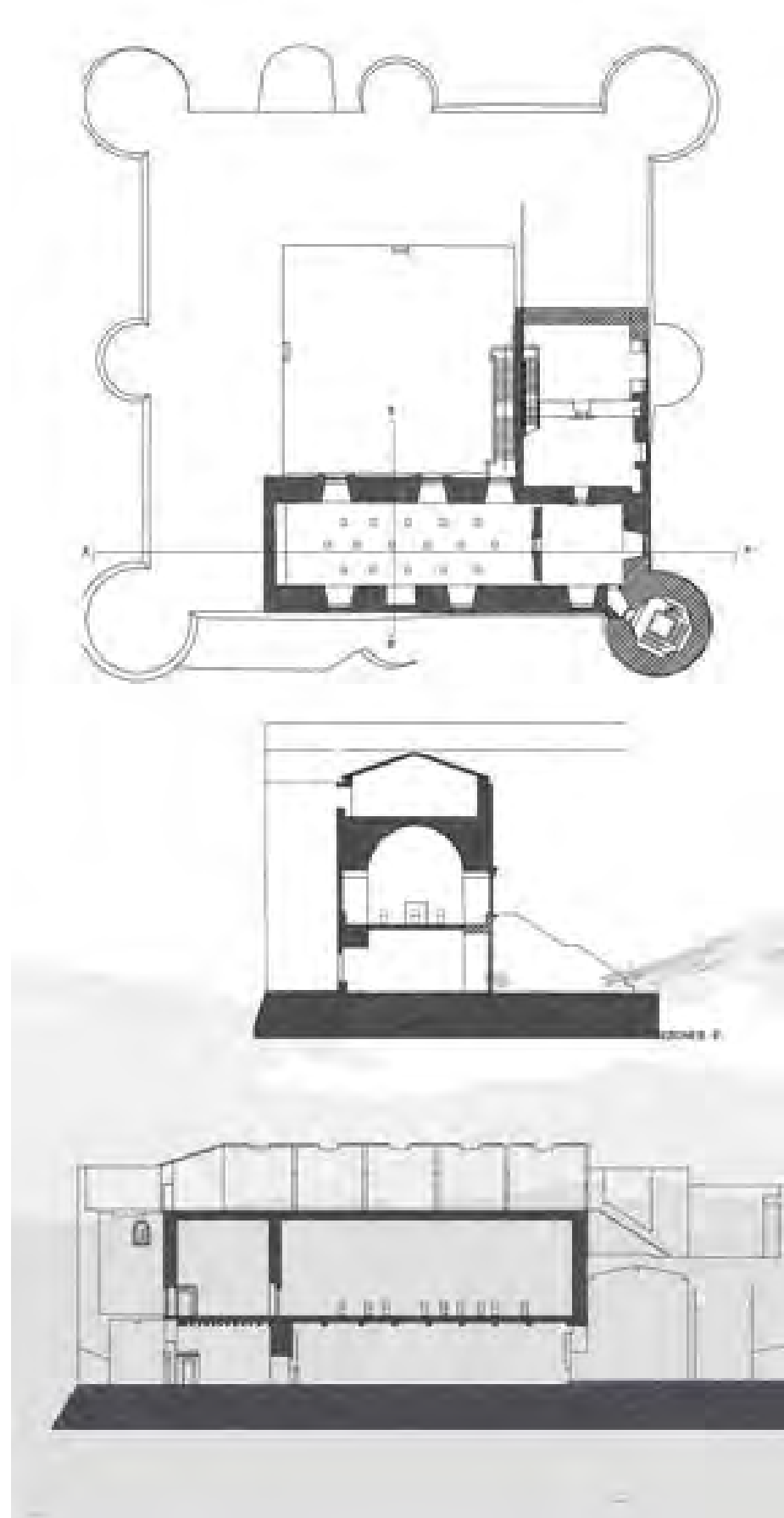


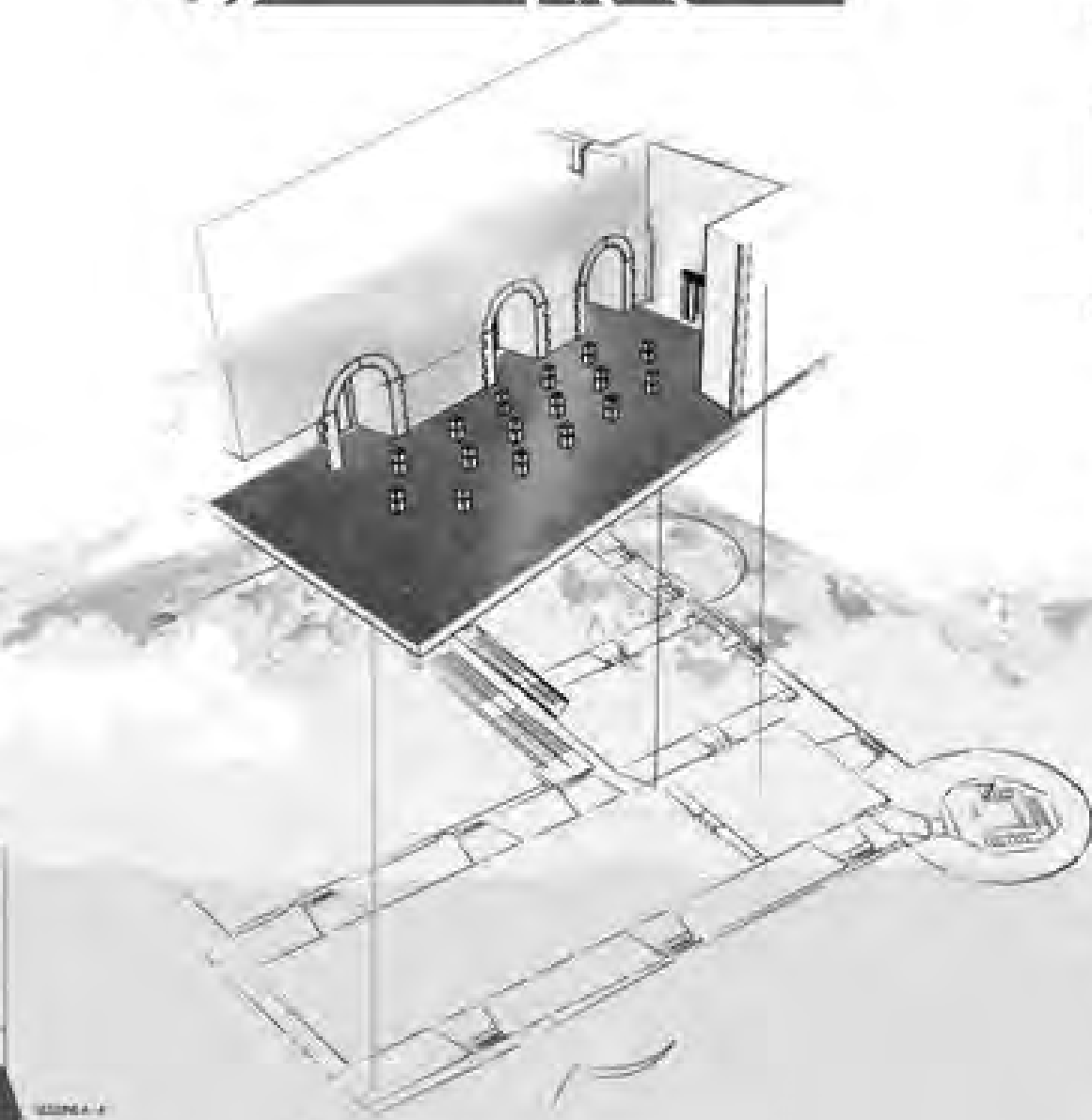
1500000 1:10

In queste pagine:  
piante e sezioni della  
parte museale del  
Castello Ursino



In queste pagine:  
 piante, sezioni, spaccati  
 assonometrici e viste  
 del nuovo allestimento.  
 Particolare della Sala  
 XV relativa all'esposi-  
 zione dei vasi antichi.  
 Abaco degli oggetti  
 da esporre





TAV. IV - VED. ANTONIO



Questione: Evidenza

Il numero dei vasi è significativo in  
quanto è molto alto. Il resto è  
completamente diverso. In questi  
contesti, l'archeologia è molto più  
difficile, ma non per questo è  
meno importante.

Fig. 1. Vaso a C.



Questione: Evidenza

Il numero dei vasi è significativo in  
quanto è molto alto. Il resto è  
completamente diverso. In questi  
contesti, l'archeologia è molto più  
difficile, ma non per questo è  
meno importante.

Fig. 2. Vaso a C.



Fig. 3. Vaso a C.

Il numero dei vasi è significativo in  
quanto è molto alto. Il resto è  
completamente diverso. In questi  
contesti, l'archeologia è molto più  
difficile, ma non per questo è  
meno importante.

Fig. 4. Vaso a C.



Fig. 5. Vaso a C.

Il numero dei vasi è significativo in  
quanto è molto alto. Il resto è  
completamente diverso. In questi  
contesti, l'archeologia è molto più  
difficile, ma non per questo è  
meno importante.



Fig. 6. Vaso a C.

Il numero dei vasi è significativo in  
quanto è molto alto. Il resto è  
completamente diverso. In questi  
contesti, l'archeologia è molto più  
difficile, ma non per questo è  
meno importante.

Fig. 7. Vaso a C.



Fig. 8. Vaso a C.

Il numero dei vasi è significativo in  
quanto è molto alto. Il resto è  
completamente diverso. In questi  
contesti, l'archeologia è molto più  
difficile, ma non per questo è  
meno importante.



Fig. 9. Vaso a C.

Il numero dei vasi è significativo in  
quanto è molto alto. Il resto è  
completamente diverso. In questi  
contesti, l'archeologia è molto più  
difficile, ma non per questo è  
meno importante.

Fig. 10. Vaso a C.



Fig. 11. Vaso a C.

Il numero dei vasi è significativo in  
quanto è molto alto. Il resto è  
completamente diverso. In questi  
contesti, l'archeologia è molto più  
difficile, ma non per questo è  
meno importante.



Fig. 12. Vaso a C.

Il numero dei vasi è significativo in  
quanto è molto alto. Il resto è  
completamente diverso. In questi  
contesti, l'archeologia è molto più  
difficile, ma non per questo è  
meno importante.

Fig. 13. Vaso a C.

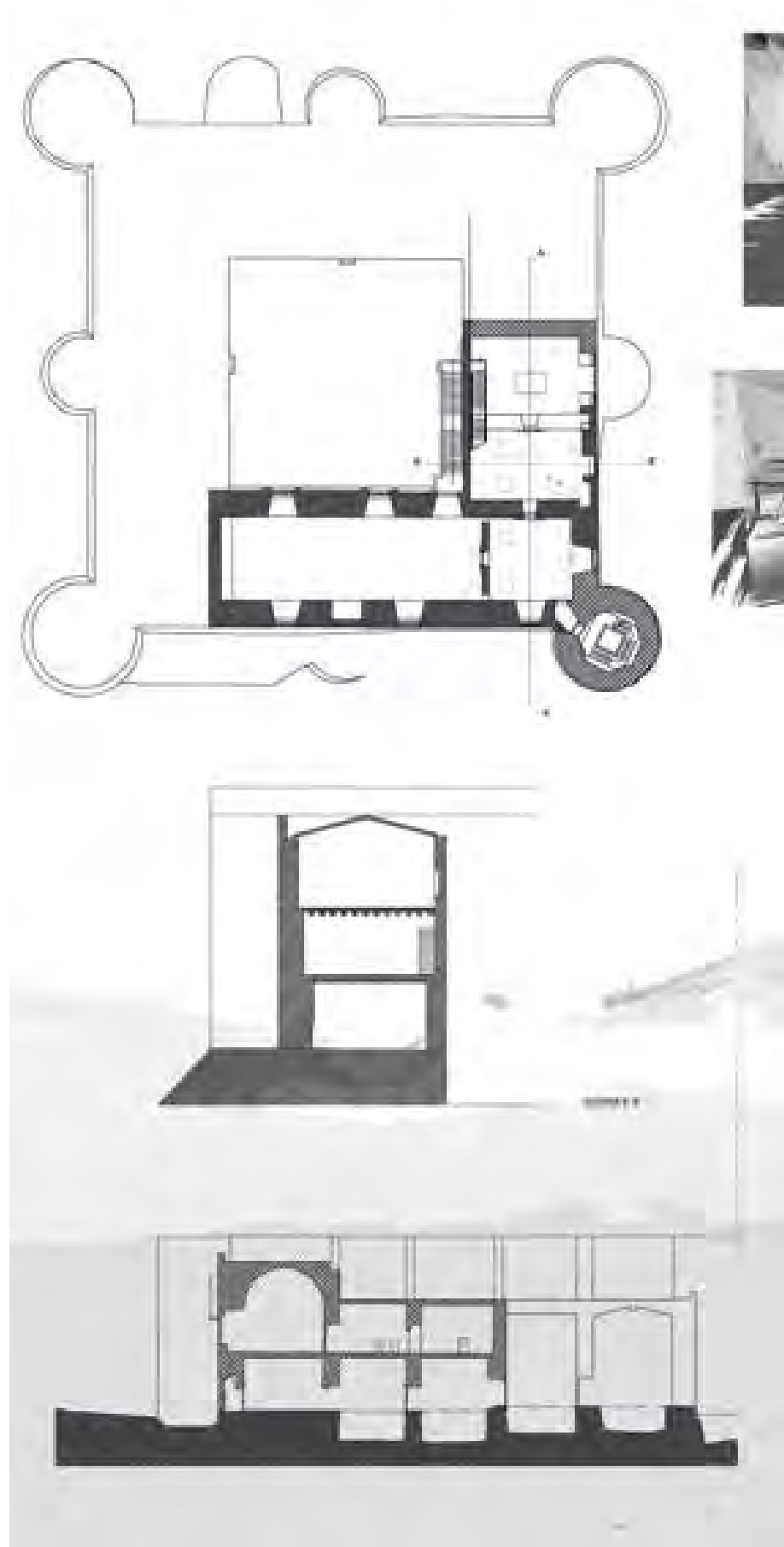


Fig. 14. Vaso a C.

Il numero dei vasi è significativo in  
quanto è molto alto. Il resto è  
completamente diverso. In questi  
contesti, l'archeologia è molto più  
difficile, ma non per questo è  
meno importante.

Fig. 15. Vaso a C.

In queste pagine:  
 piante, sezioni, spaccati  
 assonometriche e viste del  
 nuovo allestimento.  
 Particolare delle Sale  
 XVI, XVII, XVIII rela-  
 tive all'esposizione dei  
 reperti archeologici.  
 Abaco degli oggetti da  
 esporre.  
 Pagine successive:  
 viste di parti diverse  
 del nuovo allestimento  
 museale



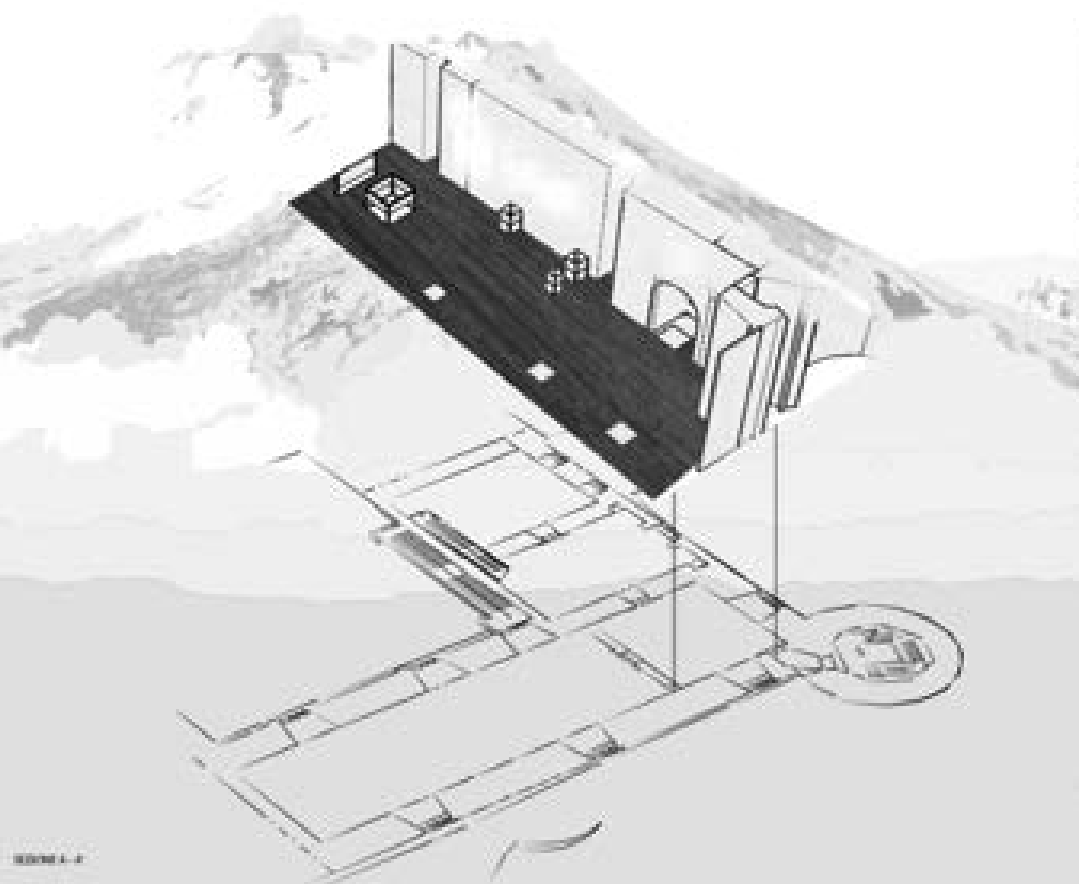
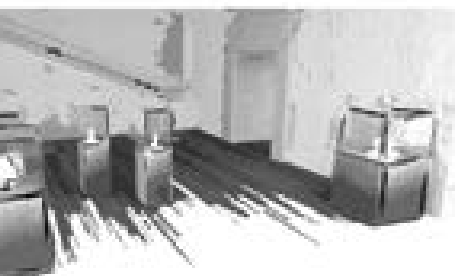
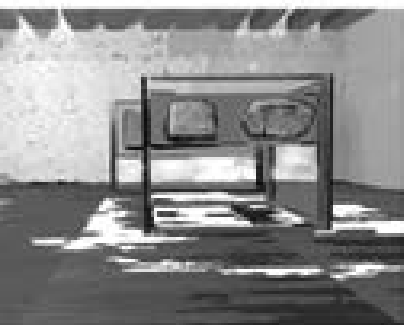


TABLE 2. *Continued*



Components of  
 culture within  
 the US setting  
 are discussed  
 and the  
 author's view



El departamento Flores  
cuenta actualmente  
relativa estabilidad  
económica, lo que  
se debe a un  
crecimiento de la  
industria turística  
del destino  
patrimonial de  
Cachiyacu. El  
sector de la  
agricultura de  
subsistencia y la  
ganadería de  
pequeña escala



☐ [Download](#)
☐ [Share](#)



United Oil Systems  
(Parent) Limited,  
is composed of  
United, exclusive  
rights, without  
any other risk, the  
value of \$ 1,000,000  
(1979).



1. *Journal of the American Medical Association*, 1997; 278: 1039-1044.  
 2. *Journal of the American Medical Association*, 1997; 278: 1045-1050.  
 3. *Journal of the American Medical Association*, 1997; 278: 1051-1056.



**Finora**  
come un lavoro  
in forma di gioco  
fotografando sul  
quale progetti in  
cultura, proget-  
tando dall'arte.  
Niente il Colosseo  
moderno affiora  
che in questo mi-



Health  
 Technology  
 Economics



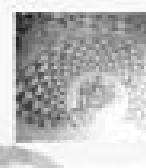
**Stipendiario** (18)  
grande capitale  
un tempo, posto  
all'ingresso della  
torre, si affacciava  
calando, sotto  
il nome di...



### Keywords

[illegible]

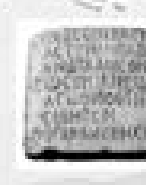
1. **Introduction**  
 2. **Background**  
 3. **Methodology**  
 4. **Results**  
 5. **Conclusion**  
 6. **References**



Rollback: [Rollback](#)  
 Rollback group: [Rollback group](#)  
 Rollback group member: [Rollback group member](#)  
 Rollback group: [Rollback group](#)



1998  
 1999  
 2000  
 2001



**Keywords:** child abuse; child sexual abuse; child sexual exploitation; child sexual abuse material



**Keywords:** social support; coping strategies; depression



### Discussion



100



**References:**  
 1. *Journal of the American Academy of Child and Adolescent Psychiatry*, 1997; 36:1037-1042.  
 2. *Journal of the American Academy of Child and Adolescent Psychiatry*, 1997; 36:1037-1042.  
 3. *Journal of the American Academy of Child and Adolescent Psychiatry*, 1997; 36:1037-1042.













PREDAZZO

## NUOVO MUSEO ETNOGRAFICO PREDAZZO - TRENTO

VALENTINA ROSSI

Questo progetto intitolato “Il valore dell’invisibile” nasce dal profondo desiderio di valorizzare la realtà territoriale, culturale e sociale di Predazzo: una piccola comunità alpina situata nel cuore della Valle di Fiemme, in Trentino Alto-Adige.

L’idea risponde a un’esigenza concreta, attualmente presente all’interno dell’Amministrazione comunale: progettare una sede museale per la collezione etnografica del paese. Scorporata definitivamente dall’attuale Museo Geologico nel 1995, l’ampia raccolta è infatti tutt’ora conservata all’interno dei magazzini comunali, delineandosi come un ricco ambito di valorizzazione futura. Prima di approcciarsi al luogo di intervento, è stato essenziale rendere partecipe la comunità, svolgendo un’analisi socio-antropologica incentrata sulla realtà museale esistente e sui bisogni culturali radicati nella collettività. Solamente dopo un ulteriore inquadramento storico-geografico, preceduto dall’ascolto di memorie e dalla consultazione di testi storici di carattere locale, si è potuto procedere all’ipotesi di progetto, sentita allora più forte e sorretta da motivazioni concrete.

La comunità si è rivelata infatti estremamente bisognosa di un luogo in cui potersi ritrovare e che possa permetterle di ricordare un passato ormai privilegio di pochi.

In base ai dati raccolti, nel caso dovesse nascere una struttura volta alla conservazione e alla valorizzazione del patrimonio materiale e immateriale locale, dovrebbe prima di tutto, ancor prima del pubblico esterno, essere rivolta alla comunità di riferimento, delineandosi come “un Museo del Paese”. Quest’ultimo, dovrebbe costituirsi come un polo di riferimento artistico e culturale, accogliente una collezione permanente ma anche una collezione temporanea, capace di dare voce agli artisti e agli artigiani locali. Dovrebbe essere un luogo “vivo”, in cui sia possibile confrontarsi e assistere a laboratori, conferenze, il tutto tramite un’offerta diversificata per fasce d’età. Un museo capace di raccontare fedelmente il proprio territorio, all’interno di una rete indispensabile con altre strutture museali della valle ed enti pubblici locali. Ma soprattutto, un luogo di inclusività sociale, volto a ravvivare il senso di appartenenza e ad alimentare il nucleo identitario della sua comunità.

Il luogo di intervento, consigliato dalla stessa Amministrazione Comunale di Predazzo, si è fin da subito caratterizzato per l’ottima posizione centrale e la grande facilità



di raggiungimento: è infatti situato in prossimità della caserma dei Vigili del Fuoco e all'adiacente stazione dei servizi di trasporto extraurbani. L'edificio, attualmente sede dei magazzini comunali, sorge in un luogo particolare anche dal punto di vista storico-geografico, sia per la sua vicinanza al torrente Travignolo, sia per la presenza dell'antistante segheria veneziana comunale, di cui è rimasta intatta la struttura originaria. L'edificio in cemento armato, è lungo 50 metri e largo 10 e si distingue per l'accentuato sviluppo longitudinale, delineandosi come una struttura conforme alle tipologie costruttive montane, caratterizzate da un ridotto sviluppo verticale. L'altezza massima interna è infatti di 6,50 metri ed è attualmente sfruttata nella sua totalità da alcune soffitte non comunicanti, possedenti solai ad altezze differenti e vie d'accesso diversificate. A copertura della struttura è posto un caratteristico tetto in legno a due falde, rivestito da lamiera.

Nonostante la destinazione d'uso a magazzino comunale e la quotidiana frequentazione degli addetti ai lavori, la struttura verte complessivamente in uno stato di degrado e abbandono, compromettendo l'affascinante cornice alpina circostante. La decisione dell'Amministrazione Comunale di indirizzare il progetto di riqualificazione in questo contesto, non risulterebbe incongruente con le finalità stesse dell'ente museale che andrebbe a delinearsi. La segheria veneziana comunale potrebbe essere oggetto di riqualificazione futura e diventare continuazione dell'offerta museale sul territorio. Fin dall'inizio, è stato quindi necessario basare le scelte progettuali, in previsione di un "dialogo" con le strutture storiche adiacenti, al fine di modellare una struttura capace di introdursi rispettosamente nei confronti dell'ambiente circostante. Da qui, la prima decisione di trovare un modo affinché questo contenitore, oltre alla collezione, potesse accogliere parte del territorio, facendolo diventare parte dell'esperienza museale. Si è quindi deciso di "aprire" il prospetto est dell'edificio, grazie all'utilizzo di vetrate che da terra avrebbero toccato la copertura della struttura, il tutto mantenendo però le qualità intrinseche dell'edificio. All'interno, è stato ulteriormente creato un ballatoio all'altezza del primo piano, che permettesse di sentirsi "sospesi" e di godere della vista non solo di parte del piano sottostante, ma anche e soprattutto dei boschi e delle montagne esterne, così fruibili da un punto di vista differente. Un dialogo con la natura che solo il vetro potrebbe instaurare, permettendo anche un maggiore sfruttamento delle ore di luce, delle quali tutti gli ambienti interni avrebbero beneficiato. Alla trasparenza del vetro, è stato successivamente associato il calore e la presenza materica del legno, più di un materiale tipico locale, per la comunità vero e proprio simbolo di vita e di quotidiana presenza. Si desiderava inserire un elemento che riprendesse la verticalità dei boschi circostanti. Tutte le vetrate sono quindi state schermate da un brise-soleil, volto non solo a trasformare l'aspetto esteriore della facciata, ma anche a proteggere gli ambienti interni dal soleggiamento diretto.

Attraverso la variazione degli spazi tra le assi di legno e le loro differenti quantità per modulo, si è riuscito sia a conferire movimento alla facciata, sia a convergere il punto di vista in prossimità dell'entrata del museo, conferendogli una centralità ottica negatagli dalla posizione decentrata. All'interno, l'entrata è stata ulteriormente sottolineata in prossimità dell'area accoglienza dalla presenza di un'opera scultorea in abete rosso della Val di Fiemme, che dovrebbe svilupparsi verticalmente fino al primo piano e che potrebbe essere facilmente ammirata anche dall'esterno, da chi è di passaggio. La "tavola" di grandi dimensioni dovrebbe riportare sulla sommità la silhouette del Monte Feudo, montagna simbolo di Predazzo, costituendosi come risultato della mano di più artisti e artigiani locali, andando così a valorizzare la laboriosità e la sensibilità artistica che da sempre caratterizzano gli abitanti della valle. Al fine di accogliere meglio il primo piano, l'edificio preesistente è stato innalzato, trasformandosi in un volume quadrangolare dalla forma semplice e pulita.

Dall'esterno infatti, la struttura si delineerebbe come un grande parallelepipedo e le facciate laterali minori apparirebbero come due grandi quadrati.

La particolare forma di quest'ultime potrebbe non permettere di scorgere la copertura dell'edificio, costituita da un tetto inclinato nascosto, ovvero, una falda, incassata nei muri di contenimento e della quale si può percepire l'andamento soltanto dall'in-



terno. Per quanto concerne lo spazio interno, si è voluto creare ambienti spaziosi e inondati dalla luce, grazie all'utilizzo di ampie vetrate. In linea con l'Atto di Indirizzo sui Criteri Tecnico-Scientifici e sugli standard di funzionamento e sviluppo dei musei (2000), la struttura museale è stata progettata per accogliere i seguenti spazi; Piano Terra: aree per l'esposizione permanente e temporanea delle opere, laboratorio e magazzino per la preparazione degli allestimenti, aree di accoglienza (biglietteria, sosta, area gruppi), guardaroba e deposito oggetti, servizi igienici e servizi igienici per disabili, nursery, servizi commerciali (bookshop), servizi di ristorazione (bar, caffetteria), spogliatoi e servizi igienici per il personale;

Primo Piano: sala conferenze, aree per attività didattiche e laboratori, biblioteca, sala studio/ricreativa, archivio cartaceo e fototeca, archivio informativo, uffici amministrativi, aree per il deposito a condizioni ambientali controllate e non, aree per la registrazione delle opere. L'area dedicata alla collezione permanente è stata suddivisa in base alle seguenti tematiche: "Storia", "Cultura e Istruzione", "Il Lavoro", "La Casa" e "La Neve". Il percorso espositivo, di tipo unidirezionale e a spina di pesce, prevede la ripartizione interna dello spazio tramite moduli espositivi, caratterizzati da pannelli rivestiti in legno di abete rosso.

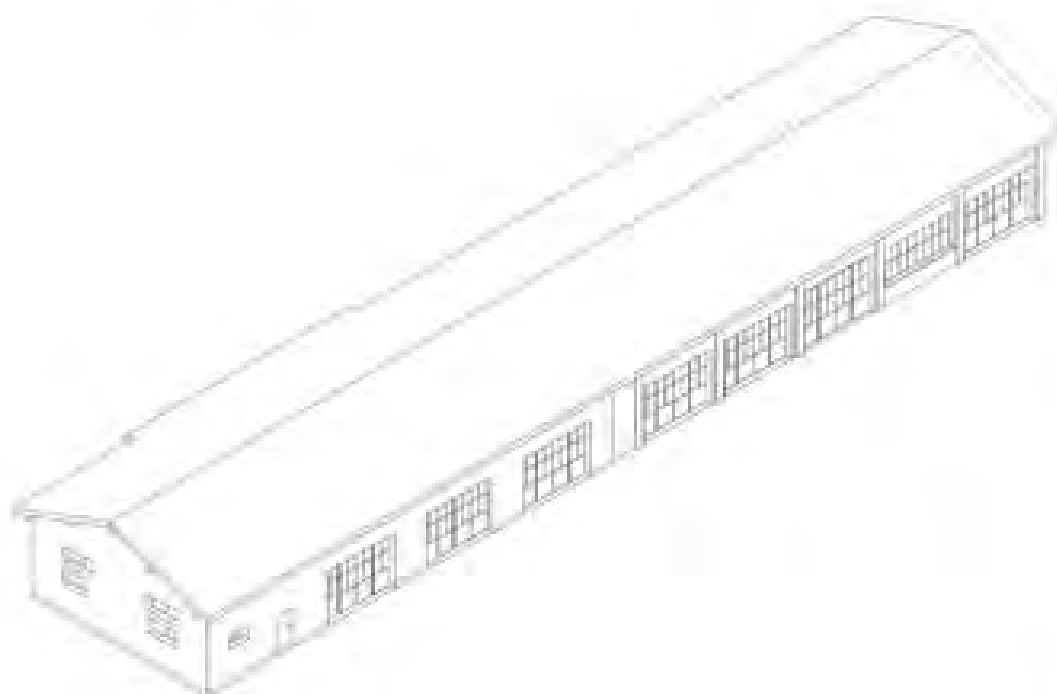
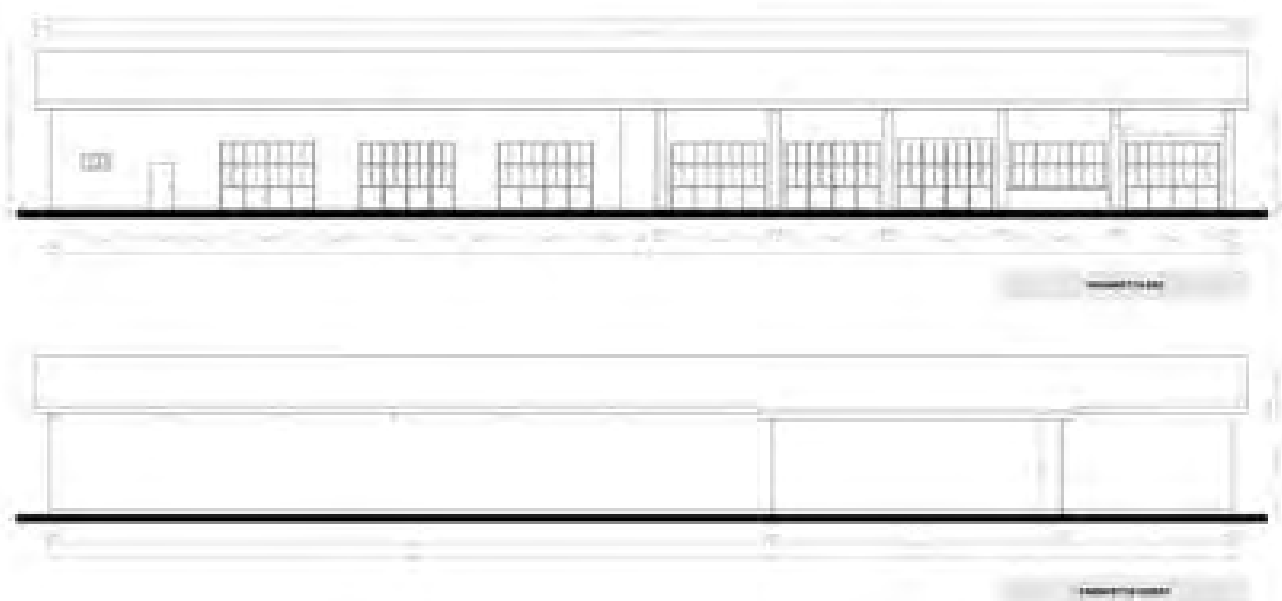
All'interno di quest'area, nella sezione tematica "Il Lavoro", al fine di creare un collegamento con l'esterna segheria veneziana, è stata inserita una ruota idraulica funzionante, posta all'interno di una struttura di vetro.

Nella sezione tematica "La Casa" è invece presente un controsoffitto scandito da assi singole ravvicinate, con l'intento non solo di ammorbidire la quantità di luce naturale presente nell'ambiente, ma anche e soprattutto, abbassare otticamente il soffitto, evocando gli interni tipici delle abitazioni montane.

Mentre una parte dell'esposizione permanente è facilmente illuminata dalla luce naturale, che filtra dalle vetrate; una parte è volutamente soggetta a un abbassamento generale della luce e possiede un'illuminazione dedicata mirata, grazie alla presenza di apparecchi illuminanti a led incassati nel controsoffitto.

A differenza dell'esposizione permanente, l'esposizione temporanea si costituisce come un'"isola espositiva" completamente di vetro, ritmata dalla presenza di tronchi che toccano il soffitto. Ancora prima di entrarvi, si può godere delle opere esposte sia dall'area accoglienza, che dalla zona bar, in un rapporto di continuo dialogo, volto a valorizzare l'offerta artistica locale.



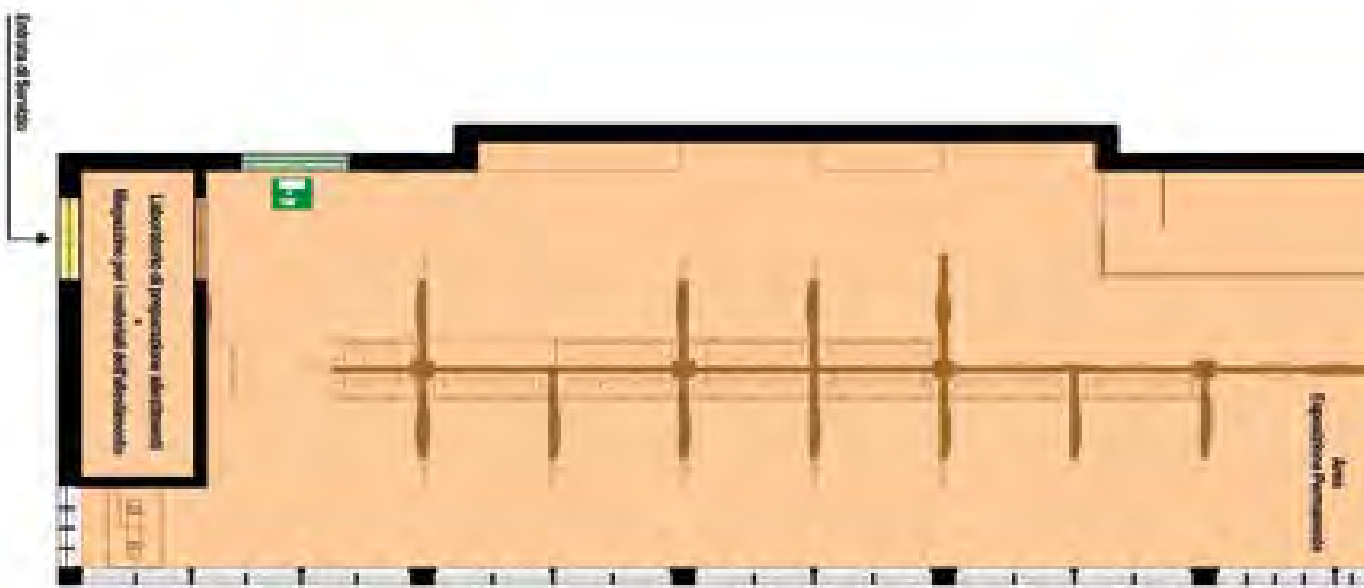


In queste pagine:  
alcuni oggetti della  
cultura contadina  
locale che andranno a  
costituire il materiale  
della collezione perma-  
nente del nuovo Museo  
Etnografico.

Nelle pagine seguenti:  
piante e sezioni dell'e-  
dificio riconvertito con  
nuova sistemazione  
interna.



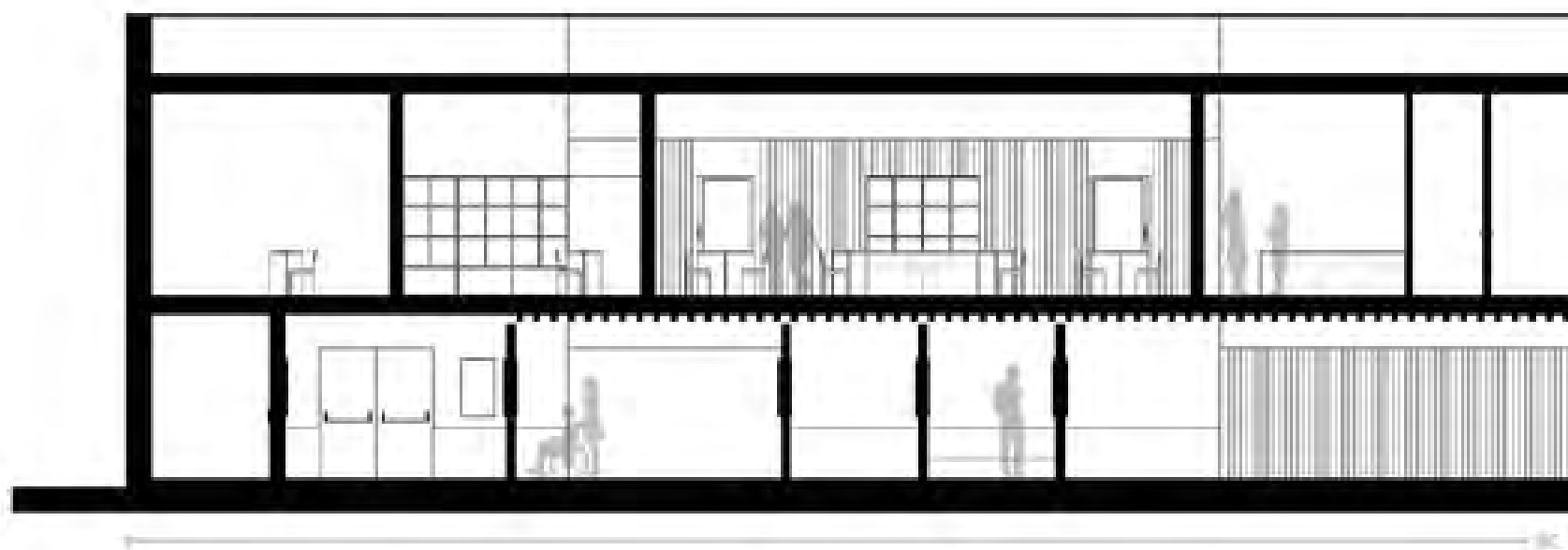
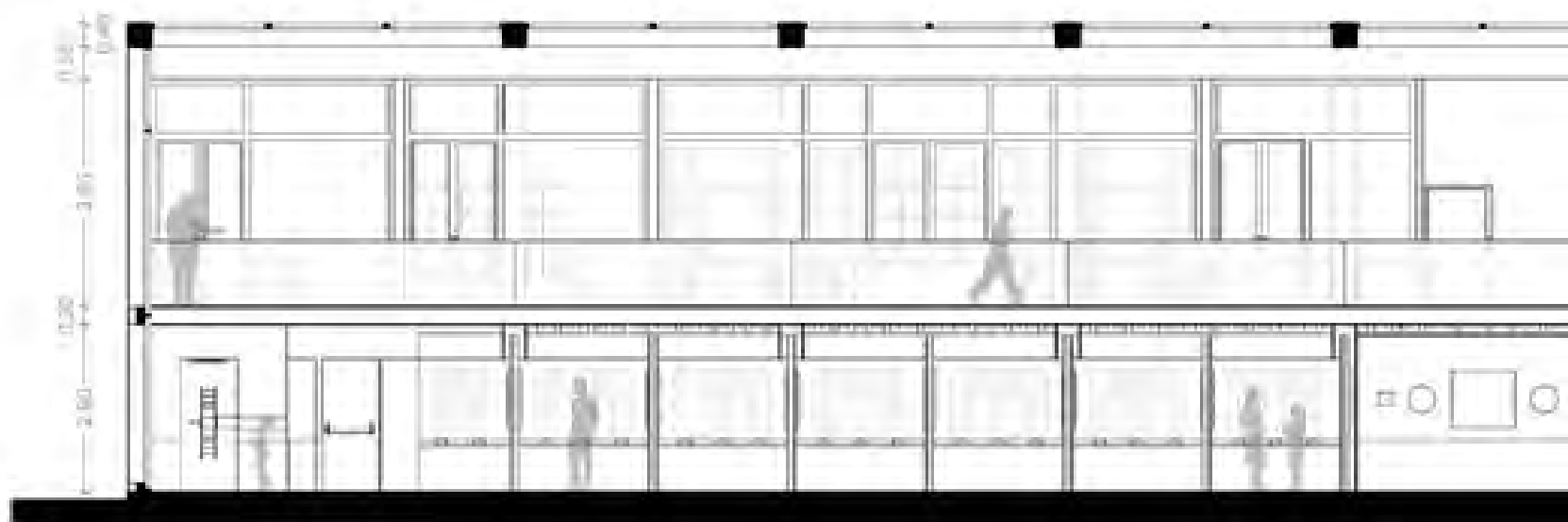




## PHASE 1: THE FIRST

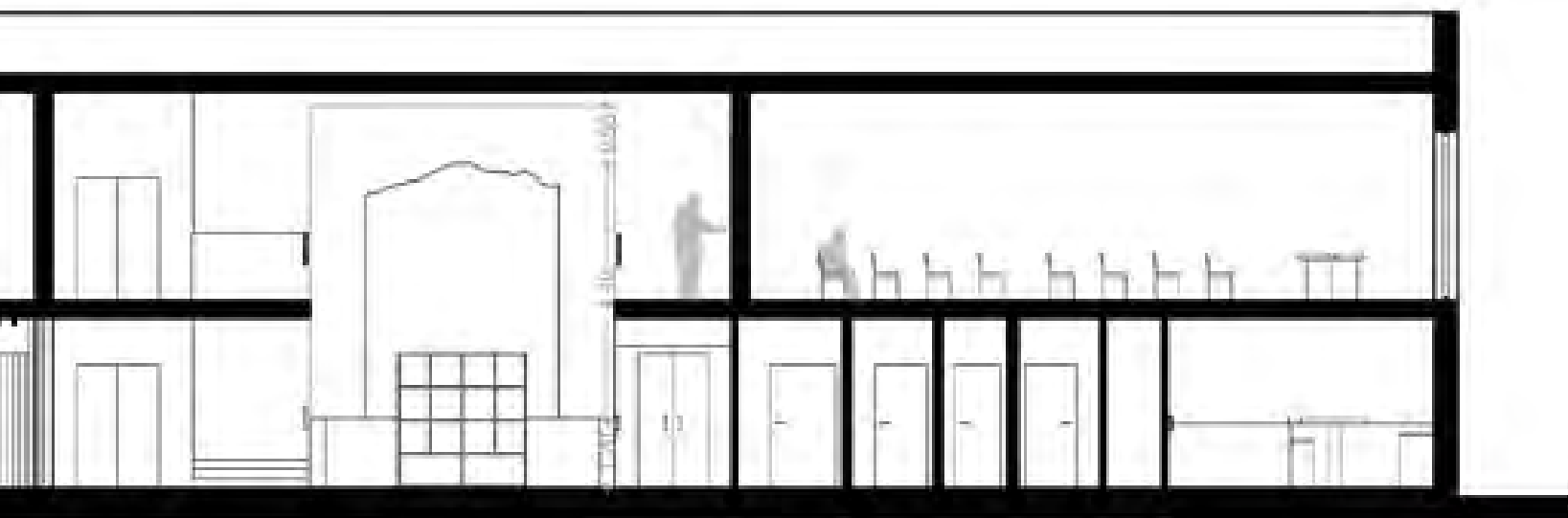
**PRIMO PIANO**



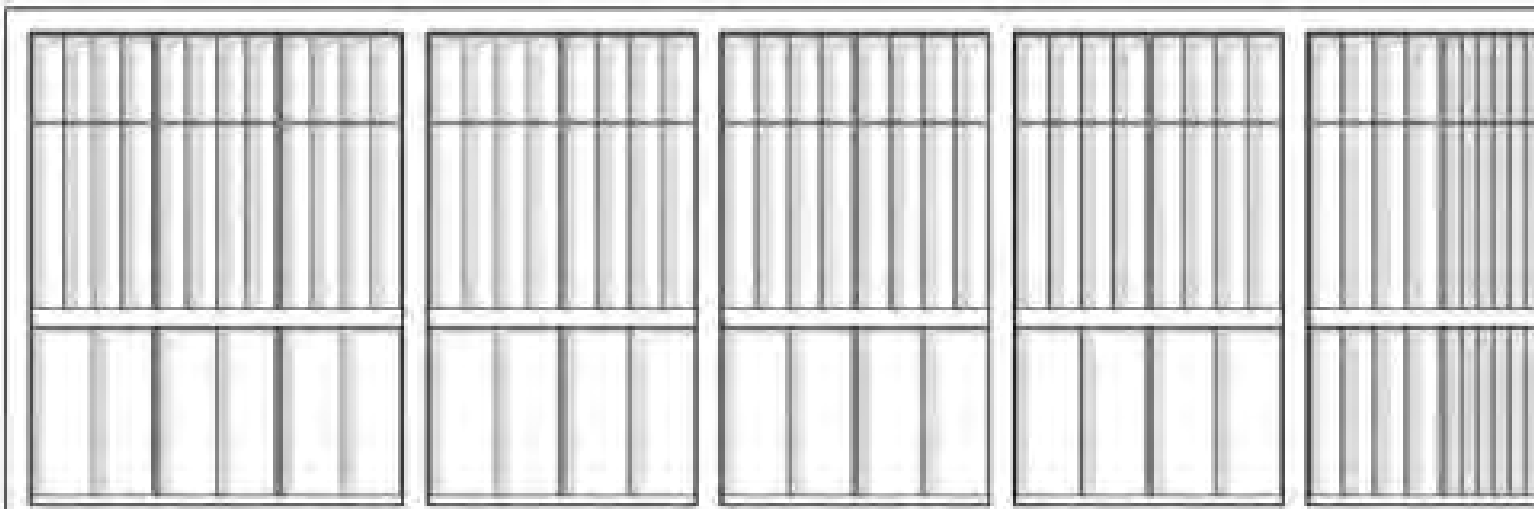
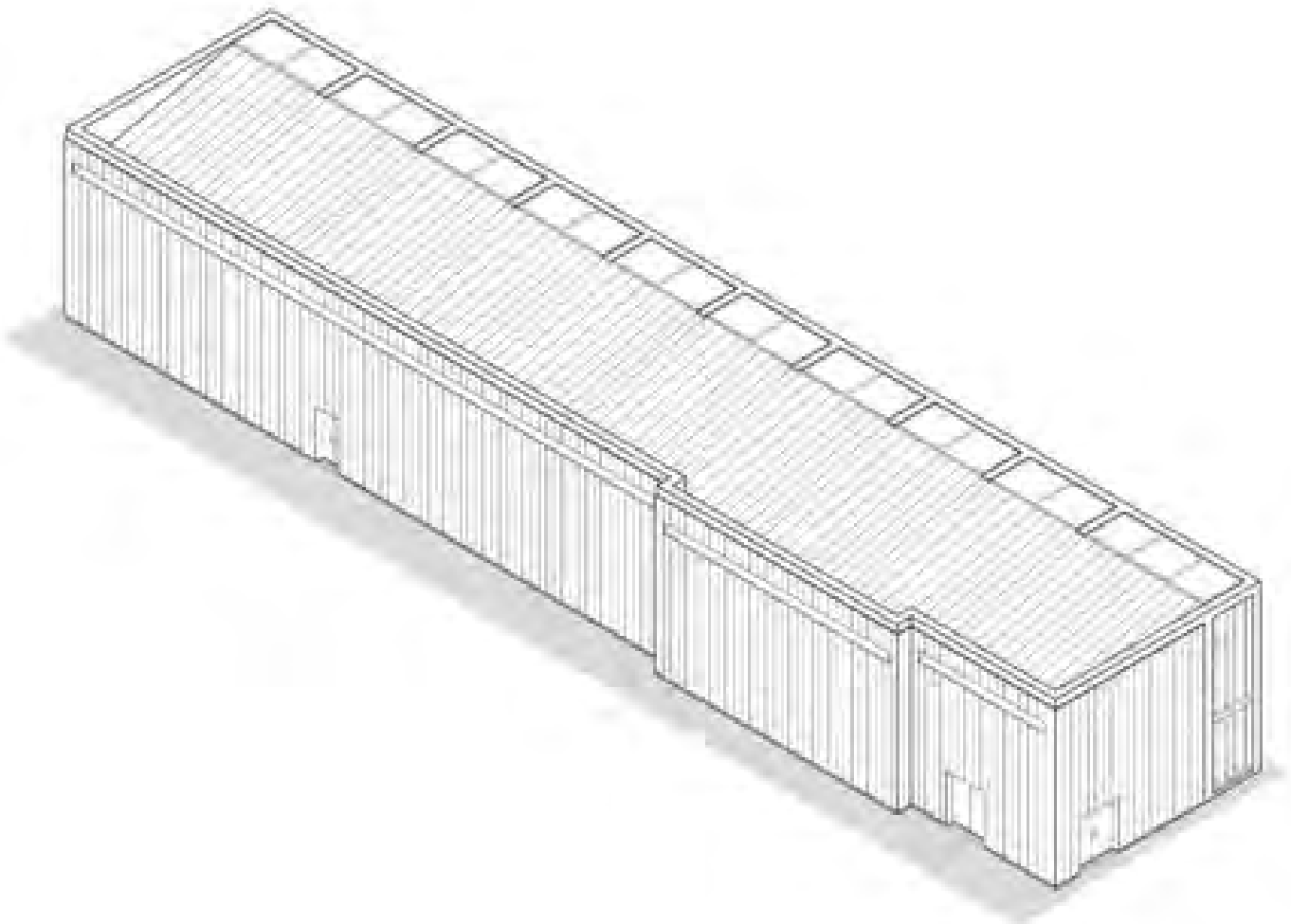




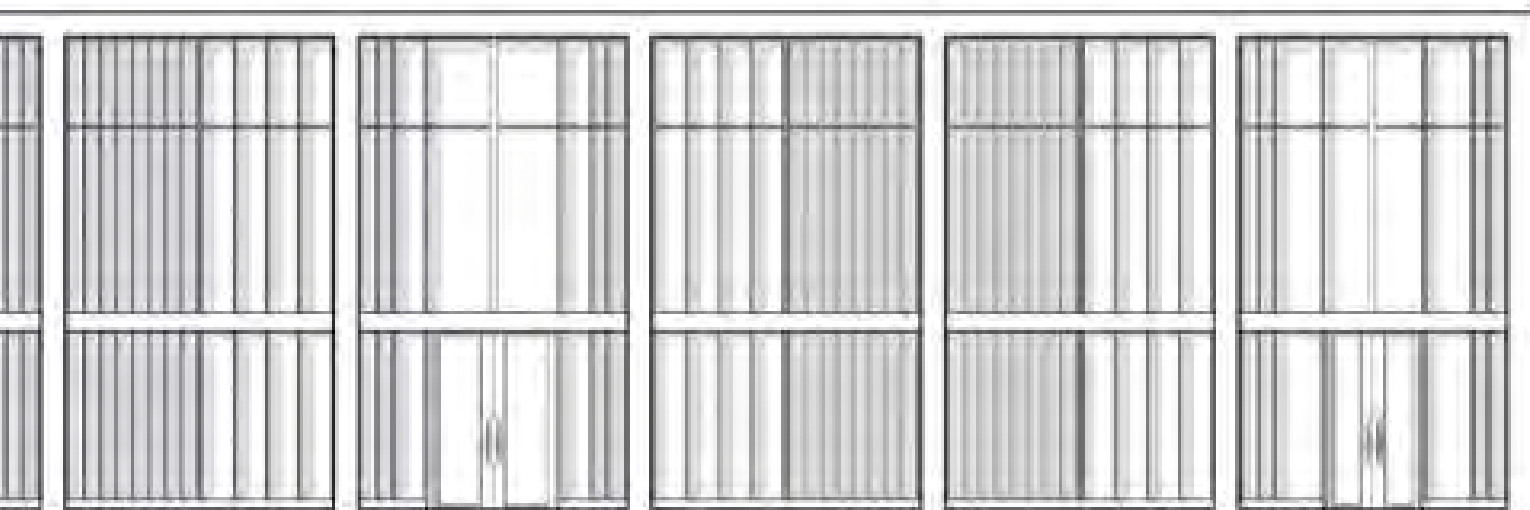
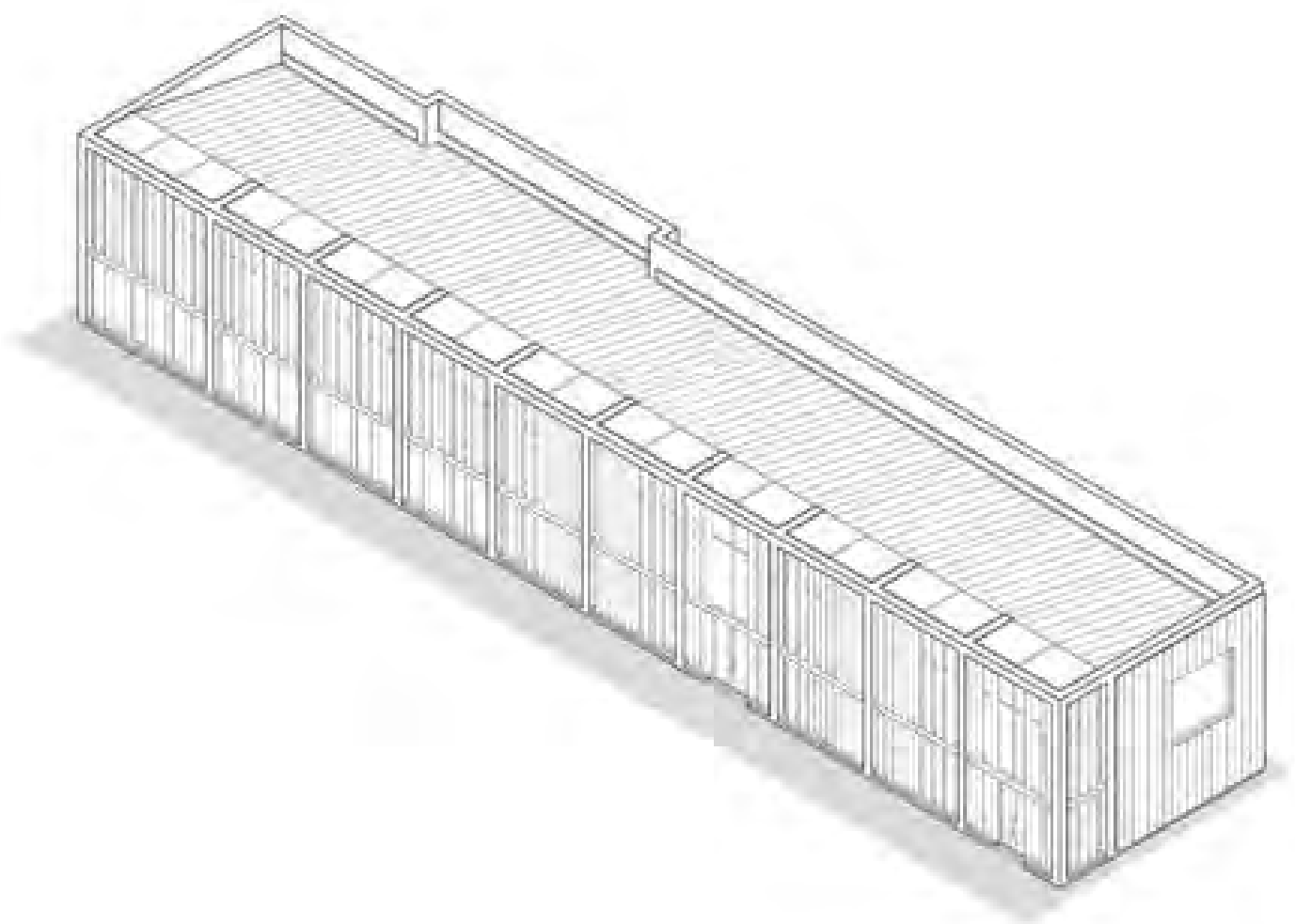
SEZ. A-A'



SEZ. B-B'

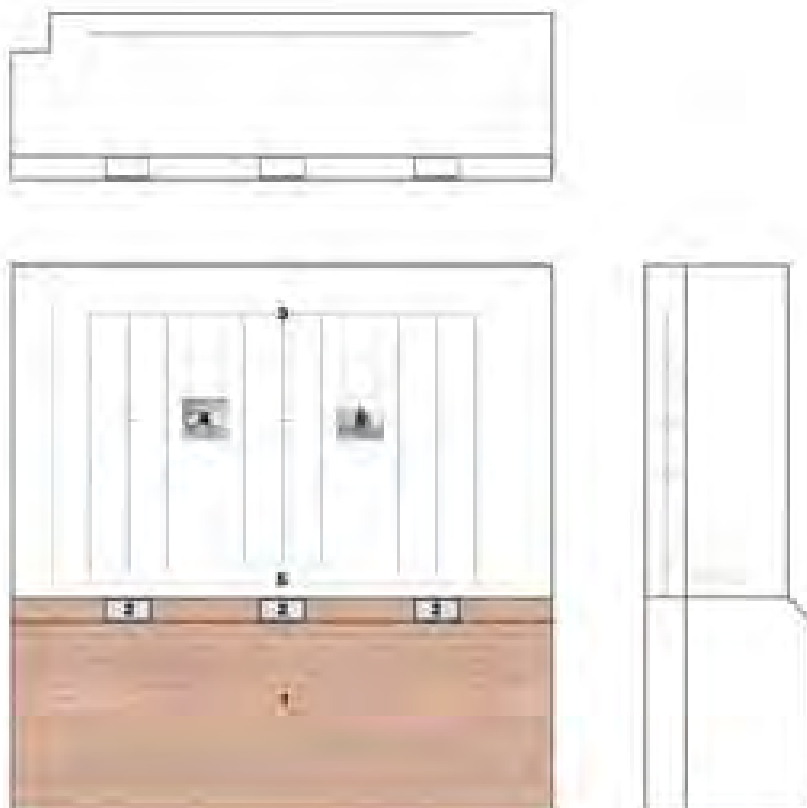




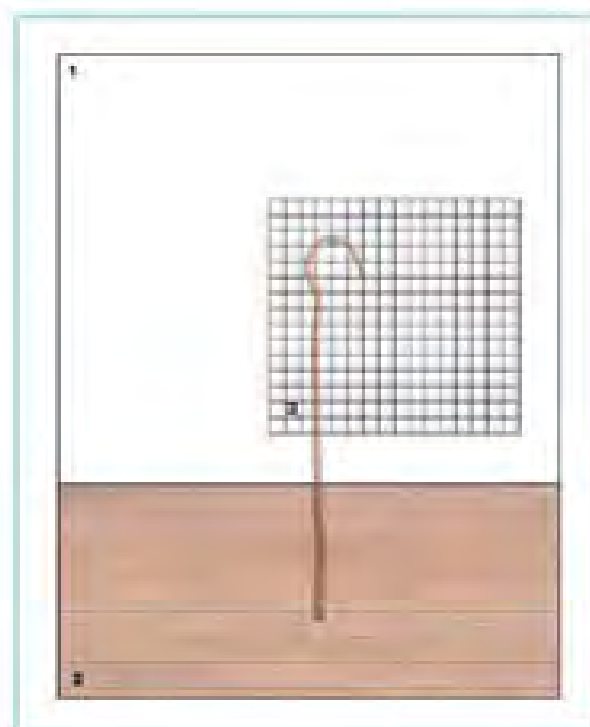


Pagine precedenti:  
 assonometrie e pro-  
 spetto frontale dell'ar-  
 chitettura dell'edificio  
 riconvertito a nuovo  
 Museo Etnografico.  
 In queste pagine:  
 particolari e assonome-  
 trie dei pannelli espo-  
 sitivi e delle soluzioni  
 allestitive ipotizzate

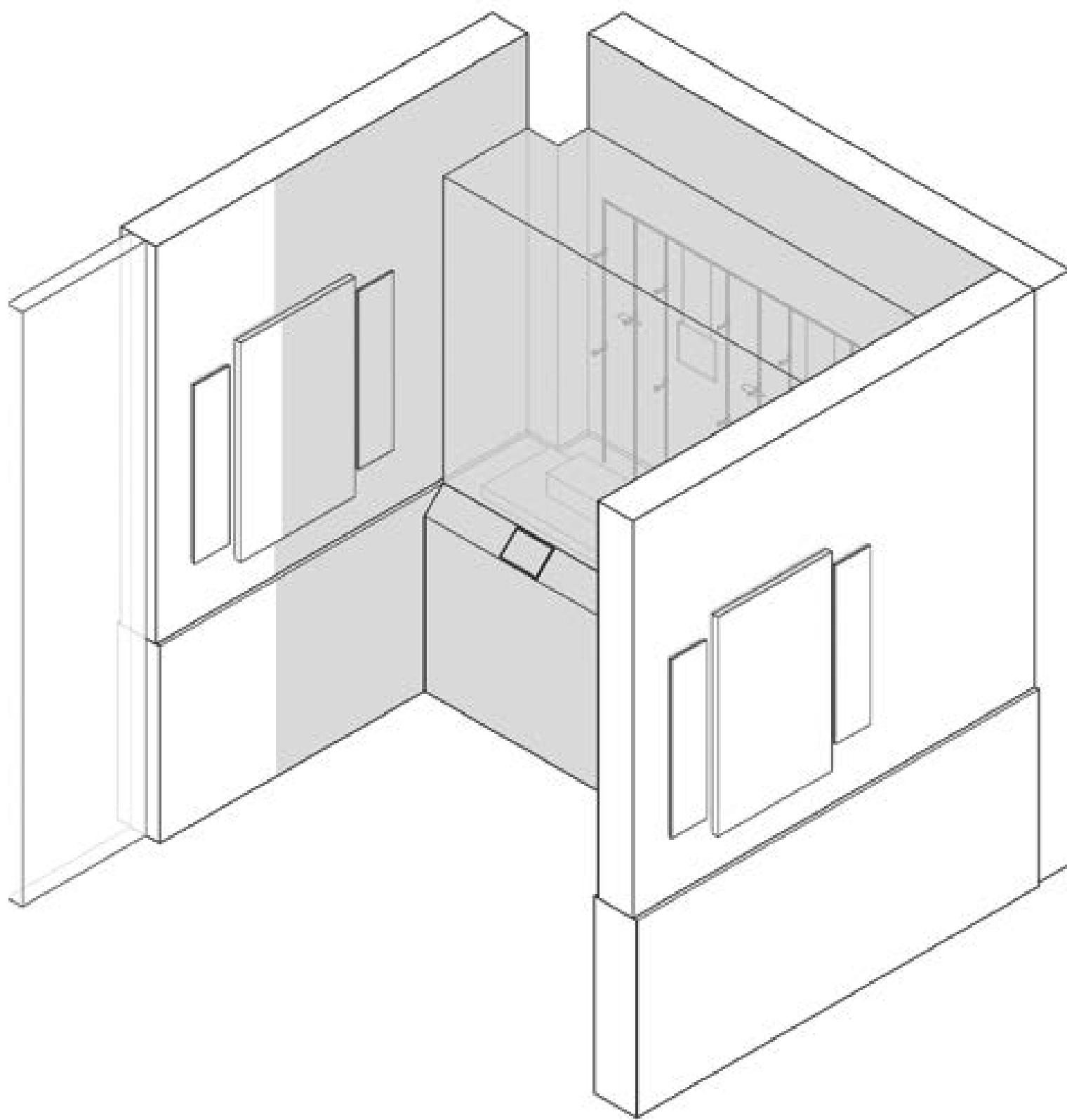


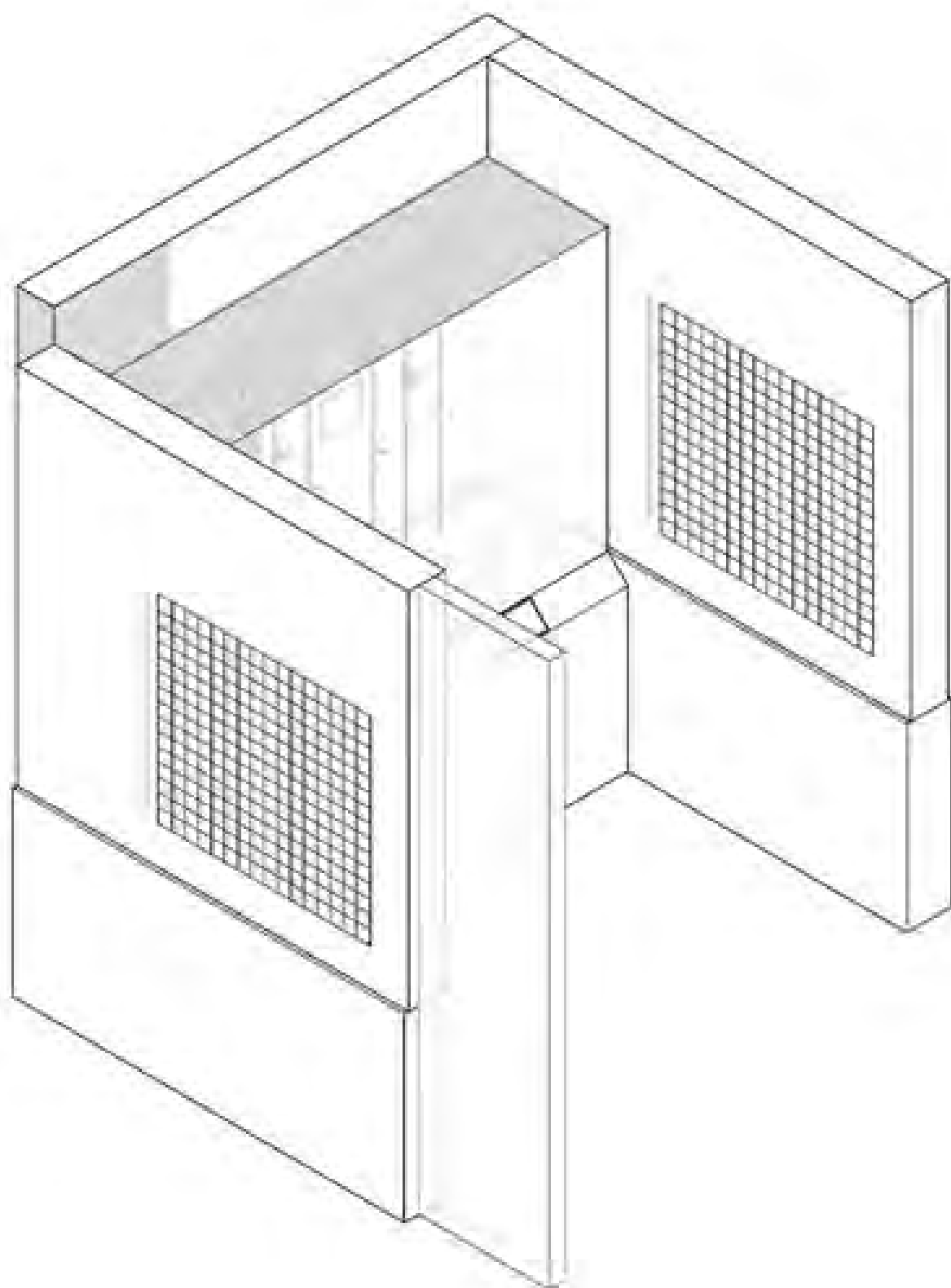


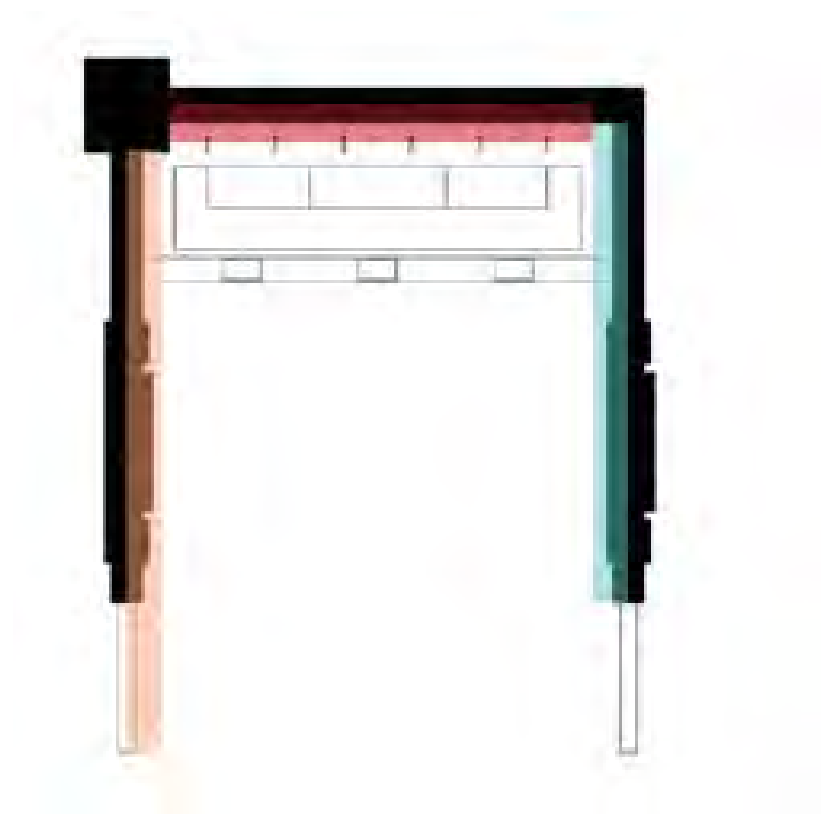
- 1 Vetrina o Teca con rivestimento in legno
- 2 Auxili informativi interattivi, in aggiunta alle didascalie cartacee
- 3 Struttura metallica dotata di ganci e appoggi per oggetti di piccole dimensioni
- 4 Fotografie storiche antiche
- 5 Gubi espositivi con tre altezze differenti per oggetti di piccole dimensioni



- 1 Pannello di cartongesso
- 2 Rivestimento in legno
- 3 Griglia metallica per oggetti di medie/grandi dimensioni (es. utensili da lavoro, piogo per bovini, etc.)







- Pannello informativo** (1.60m x 1.10m / 2.70m)
- Pannello espositivo per oggetti di piccole dimensioni** (1.30m x 0.30m / 3.70m)
- Pannello espositivo per oggetti di medie e grandi dimensioni** (1.60m x 1.10m / 3.70m)

In questa pagina:  
particolare pianta  
nicchia espositiva.  
Pagina a fianco:  
vista dell'area  
d'ingresso al nuovo  
Museo Etnografico







## NUOVO MUSEO NEL BASTIONE FORTEZZA GROSSETO

MARCO GANDOLFI

Il centro storico della città di Grosseto è caratterizzato dalla presenza di una cinta muraria, pressoché integra, che segna quella linea di separazione che lo contrappone all'espansione urbana contemporanea. L'edificazione delle Mura Medicee avvenne tra il 1565 e il 1593 per volere del Granduca di Toscana, in luogo delle perdute Mura Senesi e per il suo completamento furono coinvolti noti architetti e ingegneri dell'epoca, come Baldassarre Lanci e Simone Genga.

La struttura muraria è caratterizzata da una forma esagonale con sei bastioni a forma di "picca squadrata" ai vertici del poligono e quattro punti di accesso principali posizionati lungo il perimetro in direzione dei quattro punti cardinali.

L'area di progetto è quella racchiusa all'interno del Bastione Fortezza, uno dei sei bastioni presenti nelle Mura, che costituiva la cittadella fortificata del complesso difensivo ed è per questo dotato di altri due baluardi minori rivolti verso l'interno. Il tema del progetto è quindi la rivalutazione di uno spazio storico e monumentale, tuttavia allo stato attuale poco utilizzato e ignorato dalla comunità anche se rappresenta un simbolo fortemente riconoscibile, attraverso l'ideazione di un nuovo Museo per la Città di Grosseto. Di tale manufatto viene ipotizzata la trasformazione in un centro culturale che possa andare a interagire con la realtà esistente. L'obiettivo di questo spazio culturale, di cui il Museo costituisce la parte principale, è quello di essere parte integrante della città stessa e punto di riferimento per i suoi cittadini, cercando così, tramite la storia urbana e la sua precisa identità, di contribuire all'evoluzione del territorio stesso.

Il centro si pone come punto di appoggio per le realtà culturali già esistenti sul territorio provinciale, fungendo da punto di inizio per conoscere e capire quello che il territorio maremmano ha da offrire. Uno dei più grandi problemi della città di Grosseto è quello di essere una meta di passaggio, un punto dove il turista o anche il cittadino stesso, non si ferma per conoscerne la storia. Questo problema è dovuto sia alla città stessa, che non offre un adeguato sostegno culturale al cittadino e quindi anche al turista che ne fa visita, sia alla grande estensione provinciale e alle molteplici attività culturali svolte al di fuori della città. Così facendo, il centro storico è diventato nel tempo un luogo deprivato delle sue funzioni originarie e non il fulcro principale del Comune e del suo territorio. La proposta progettuale prevede che il grande terrapieno

Pagina a fianco:  
veduta della nuova  
sala ipogea ricavata  
all'interno del Bastione  
Fortezza



**1. Cassero Senese**

Basso ma imponente torrione a sezione rettangolare, rivestito esternamente in travertino.

**2. Piazza d'Armi**

La piazza si presenta a forma rettangolare, con pavimentazione in laterizio e pietra serena che si dispone a raggiera. La piazza inoltre ospita un piccolo teatro a cielo aperto.

**3. Ex edifici militari del XVI sec**

Una serie di edifici di epoca cinquecentesca, tra i quali si trova anche la cappella di Santa Barbara, delimitano il lato sinistro della piazza e in passato, erano adibiti ad alloggi militari.

**4. Area verde**

Una vasta area verde circonda l'intero bastione. La parte più grande ospiterà l'edificio interrato del Museo Prile, museo fulcro per la cultura e la rinascita della città di Grosseto.



che si trova sulla punta del Bastione, venga scavato nella sua parte centrale in modo da ricavare uno spazio capace di ospitare il nuovo Museo della Città, in modo anche che la sua volumetria non emerga dalla sommità delle Mura e del Bastione stesso, lasciando così inalterato lo skyline del centro storico.

Tutto l'itinerario culturale sviluppato all'interno del Bastione inizia, dunque, con la grande apertura d'ingresso tramite la quale si accede alla piazza principale (Piazza d'Armi), che diviene piazza centrale e luogo di connettivo delle diverse funzioni offerte dal Centro Culturale. Da un lato si raggiungono infatti gli ex edifici militari che sorgono proprio sul lato settentrionale della piazza e che ospitano al piano interrato i locali tecnici e i magazzini, al piano terra la biglietteria e il bookshop, che affacciano sulla piazza con annesso un bar-ristorante, e al primo piano le aule adibite a laboratori, workshop, convegni e attività varie proposte dal Centro Culturale. Da qui si accede inoltre al Cassero Senese, fortificazione trecentesca sopravvissuta alle demolizioni mediche e inglobata nel bastione, che sventa imponente nel punto in cui si trova il piccolo Baluardo di Santa Lucia. Da qui, tramite un passaggio sotterraneo si arriva nella sala principale del Cassero che finalmente ripulito e restaurato si presta a diventare monumento visitabile della città. Dalla parte opposta rispetto agli ex edifici militari, sul lato meridionale della Piazza d'Armi, si trova lo spazio adibito a teatro all'aperto. Una rampa tra i due ambienti degli ex edifici militari e del teatro conduce direttamente al grande parco verde che ospita lo scavo del nuovo museo, denominato Museo Prilis, cioè un museo che ripercorre la storia della città di Grosseto attraverso il profondo legame del territorio con l'acqua. Questo legame viene proprio evidenziato nel nome stesso del museo, che riprende quello latino del Lago Prile che anticamente occupava l'intera pianura della città di Grosseto, il Lacus Prilis.

Il nuovo Museo si snoda attorno ad una piazza all'aperto interrata che ospita un giardino pubblico con pavimentazione in ghiaia e una pedana per spettacoli e performance a cui si accede tramite due rampe circolari. Da qui si accede al Museo vero e proprio, che come un grande spazio scavato dall'acqua, si presenta come un tunnel anulare sotterraneo in penombra per richiamare il passaggio violento del fiume Ombrone, in ricordo anche dell'alluvione del 1966.

L'architettura del Museo, interamente in cemento armato, cerca di distaccarsi da quelli che sono i materiali rinascimentali delle mura, in modo da creare un netto contrasto tra antichità e modernità. L'interno si suddivide in quattro aree: la prima è costituita dall'ingresso, da cui si accede al percorso espositivo vero e proprio che è caratterizzato dalla presenza di quinte nere, sulle quali viene proiettato un video che riproduce il moto ondoso, in richiamo della potenza dell'acqua.

La mostra si articola poi in un corridoio circolare che, come fosse stato levigato dal moto perpetuo dell'acqua, si presenta sotto forma di un tunnel che porta in sé il segno del passaggio dell'elemento naturale; segno che ritroviamo anche nel bancone curvilineo per le esposizioni collocato sulla sinistra e nel tetto spiovente ribassato, entrambi realizzati in pannelli di legno.

Nella terza area dell'allestimento trova spazio un momento di calma e serenità, quando l'acqua ormai riposa: il restringimento del percorso pedonale lascia spazio sulla destra a uno specchio d'acqua, cui fanno da sfondo dei tagli a muro che permettono al percorso di accogliere i fasci di luce provenienti dall'esterno, rendendo questa la parte più luminosa dell'esperienza espositiva. Qui, inoltre, verrà creata una nicchia per le opere scultoree che si rifletteranno nello specchio d'acqua antistante, assumendo maggiore risalto. Sulla sinistra, verranno invece collocate tre teche interrate e due estruse per ospitarvi reperti archeologici.

La quarta e ultima area viene rappresentata nuovamente come la seconda, in modo da ricongiungersi nuovamente con l'ingresso dove abbiamo l'immagine della furia violenta dell'acqua. Avremo così un percorso circolare che richiama le varie espressioni dell'acqua e allo stesso tempo i vari elementi cui trae ispirazione il progetto: mare, fiume e lago.

Data l'attenzione dedicata all'ambiente circostante e ai tratti caratteristici della città stessa, è stata svolta un'analisi attenta del territorio in cui il museo si trova ad agire e della relazione con il probabile pubblico di riferimento. Di conseguenza, possiamo

quindi dire che l'effetto più evidente di questo processo è, appunto, l'attenzione rivolta verso il pubblico stesso; esso non è più considerato come una massa indistinta, ma, anzi, viene analizzato e declinato secondo categorie con bisogni e aspettative diverse. Il Museo si trova così a sperimentare nuovi modelli di azione e protocolli di intervento in grado di assicurare una maggiore accessibilità alle collezioni e al patrimonio offerti.

Lo scopo finale di questo museo è, dunque, proprio quello di donare alla città una nuova attrattiva culturale e offrire ai residenti e ai visitatori esterni un'esperienza del tutto nuova, sfruttando, allo stesso tempo, anche tutte quelle costruzioni e edifici che a oggi restano inutilizzati e del tutto fuori dall'offerta culturale cittadina. Questo complesso architettonico offre a Grosseto e ai suoi cittadini un punto di ritrovo e di condivisione, un Centro Culturale dove poter imparare la storia della città e godere di un'esperienza completa di immersione nell'arte, nella cultura locale e nelle espressioni artistiche.

Oltre a questo aspetto, per ampliare ancora di più gli orizzonti e puntare così a un totale coinvolgimento del pubblico, viene offerta ai visitatori la possibilità di entrare in una dimensione che vada oltre il museo di per sé, ma che, appunto, funzioni come un vero e proprio centro di ricreazione, dove potersi ritrovare in gruppi e svolgere attività di vario tipo, che siano pensate e indirizzate a ogni fascia di età.

Proprio per questo l'intento progettuale è sostenuto da una attenta analisi delle diverse categorie di fruitori, in modo che questo progetto possa abbracciare tutte le diversità in seno alla città, creando un luogo di accoglienza e comunanza.

Si tratta quindi di un dono che viene fatto a tutti gli abitanti e alla città stessa per ravvivare e rilanciare il centro storico in relazione con il tessuto urbano e la comunità; di fatto non si parla di "Museo della città di Grosseto", ma di "Museo per la città di Grosseto".

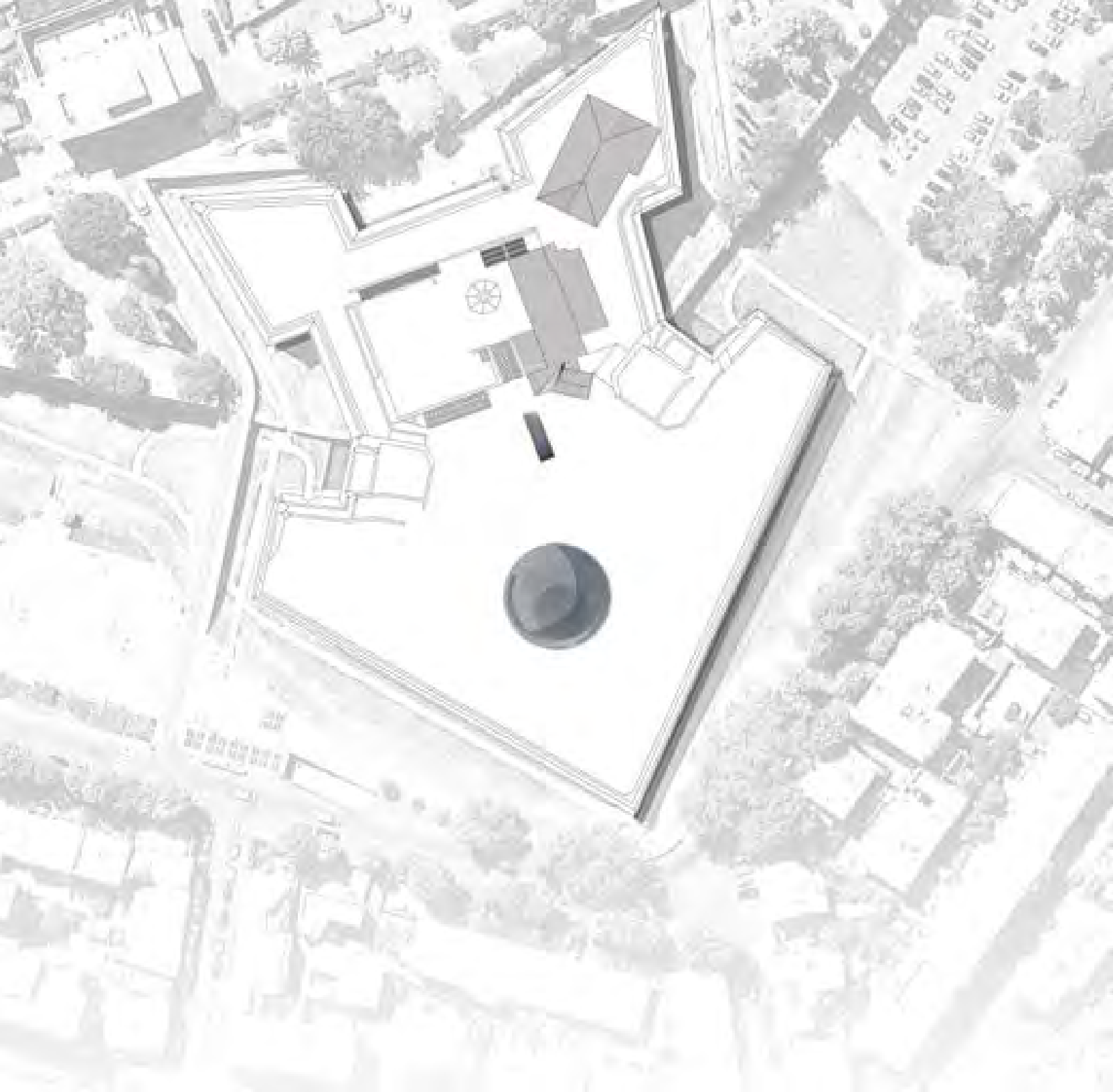
Pagina a fianco:  
gli ex edifici militari e  
il Cassero Senese all'in-  
terno della Fortezza  
Medicea di Grosseto.  
Nelle pagine seguenti:  
planivolumetrico,  
sezioni e pianta dell'in-  
tervento. Rampa di  
collegamento esterna,  
viste dello spazio  
interno



Ex edifici militari



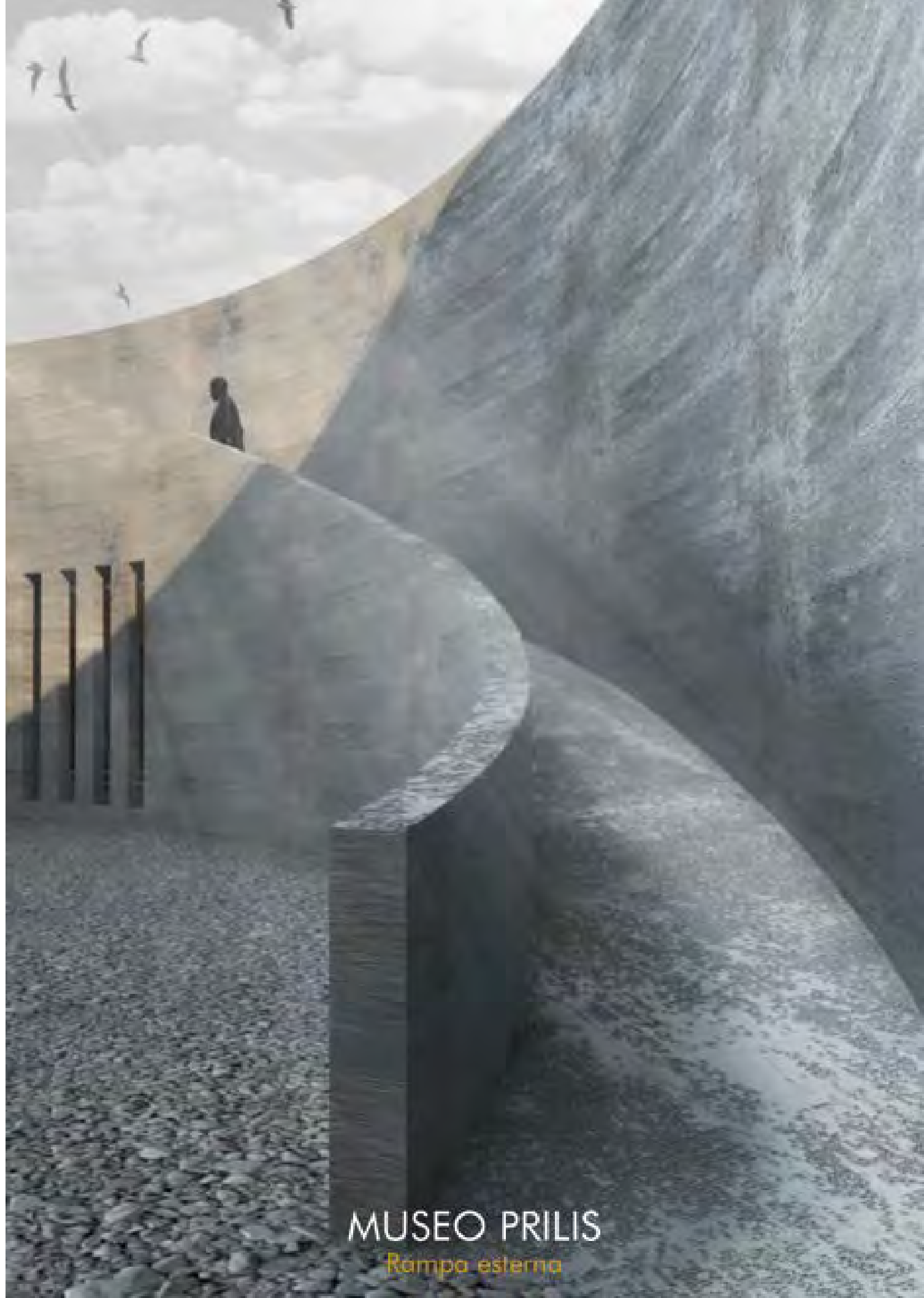
Castello senese





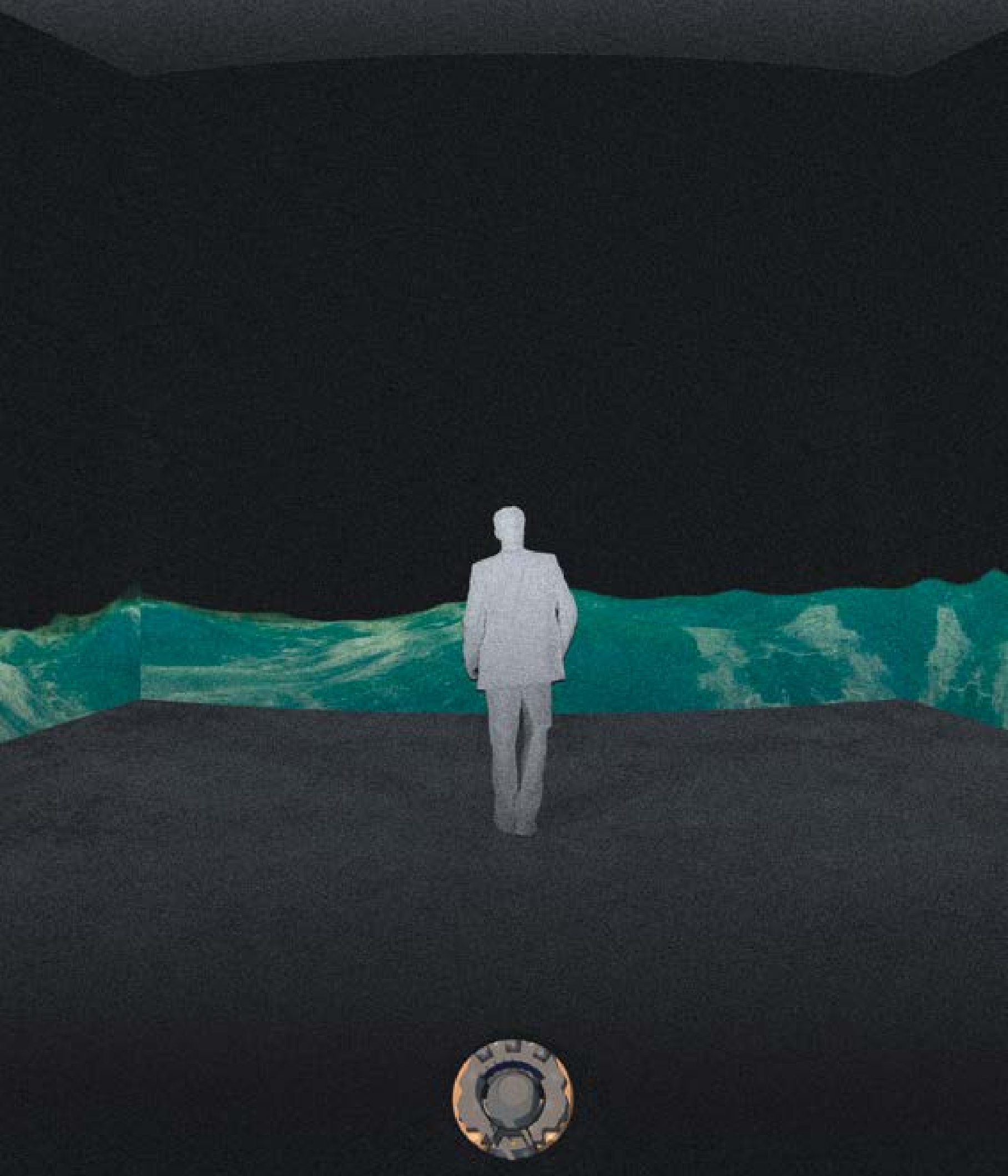






MUSEO PRILIS  
Rampa esterna







## NUOVO SPAZIO ESPOSITIVO PER IL MUSEO DELLA CITTA' - LIVORNO

LEONARDO CORTI

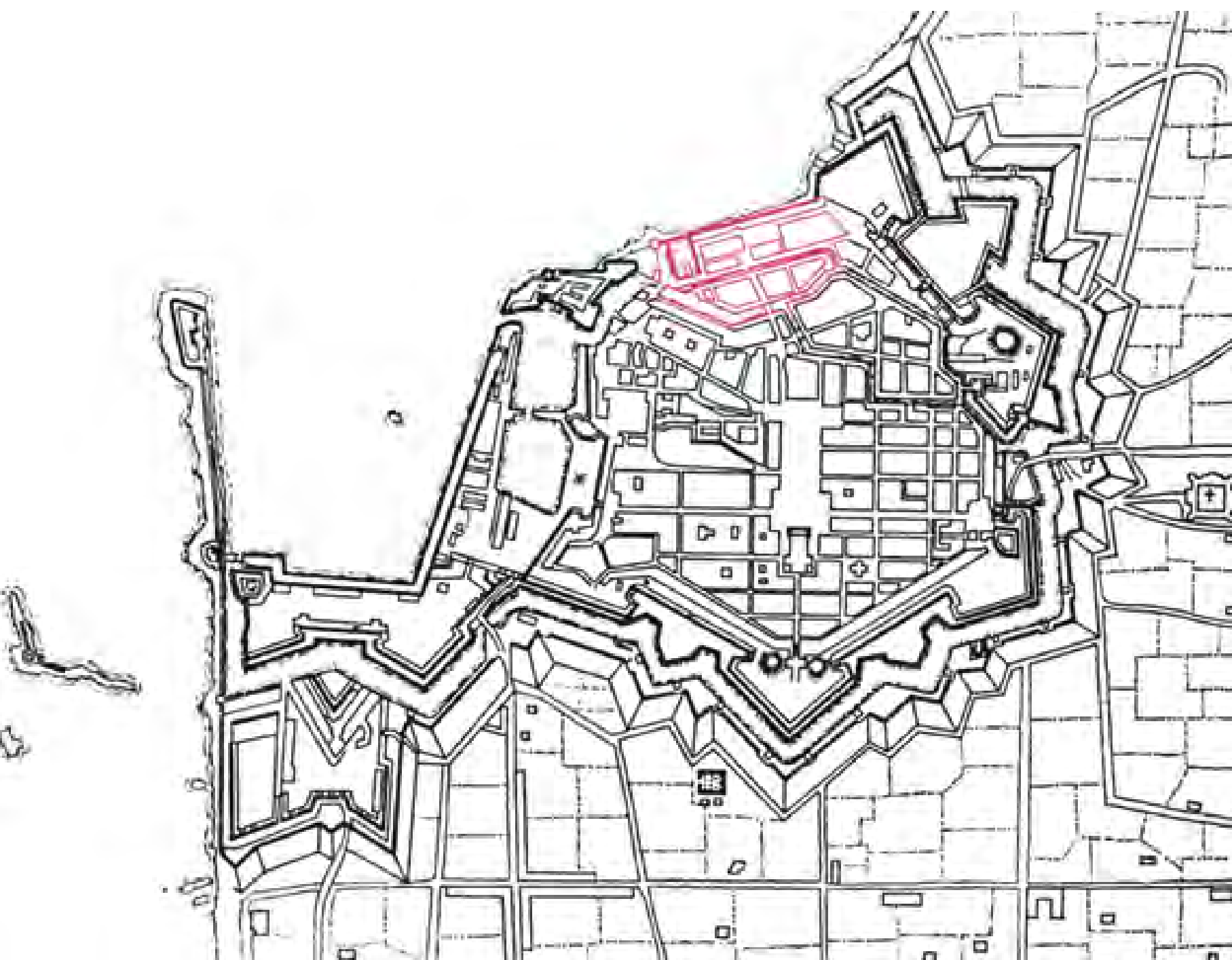
Questa proposta nasce da una visione per il futuro dei musei in Italia, quali luoghi chiave per l'aggregazione sociale e la sperimentazione. Una proposta che vuole essere anche una sorta di auspicio in modo da vedere nei prossimi anni musei più inclusivi verso le comunità meno rappresentate, musei più vissuti e aperti alla partecipazione dei cittadini a cui si rivolgono, musei più liberi per il dibattito e per la progettazione del territorio che li circonda. Ciò sarà necessario per garantirne la sopravvivenza e per migliorare il potenziale sociale sul territorio.

Il presente lavoro si è concentrato sull'analisi progettuale di uno spazio che possa trasmettere questi valori all'esistente Museo della Città di Livorno. Il progetto prevede di costruire un'architettura che diventi un punto di riferimento culturale nel territorio per l'arte contemporanea. Un padiglione nella zona esterna del museo che funga come potenziamento alla collezione esistente e che possa essere frequentato quotidianamente dai cittadini livornesi per instaurare una relazione attiva tra l'arte e la città. La nuova architettura prefigurata servirà come spazio d'allestimento di mostre temporanee e come luogo di incontro e frequentazione di diverse categorie di fruitori, così da permettere a persone di background differenti di incontrarsi e confrontarsi, in linea con i principi dichiarati nella mission del museo esistente. Per questo si immagina lo spazio come un laboratorio permanente aperto nei confronti della città, in cui possono essere discussi i temi più sentiti dai cittadini, nonché elaborate proposte e idee per migliorarla.

Tutto questo in funzione dell'immaginare un futuro diverso per il museo e per rendere l'istituzione in grado di influenzare l'opinione pubblica e cambiare attivamente le realtà intorno a sé. Lo spazio potrebbe essere adibito ad interventi sperimentali e multimediali, proprio per la sua natura fluida e versatile, così da coinvolgere più persone, permettendole di partecipare attivamente con mezzi innovativi lasciando, quindi, l'opportunità al museo di sperimentare eventi ed esperienze per rafforzare la relazione di reciprocità con il suo pubblico.

Il Museo della Città è un progetto molto recente; è stato infatti inaugurato nel 2018 su progetto dello Studio Guicciardini & Magni architetti, i quali unendo in un unico complesso la chiesa del Luogo Pio, (chiesa del Settecento sconsacrata e di proprietà

Pagina a fianco:  
veduta dello spazio  
interno con ipotesi di  
allestimento





del Comune) e i Bottini dell'Olio (un antico magazzino per la conservazione dell'olio, costruito tra la fine del Seicento ed i primi anni del secolo successivo) hanno raccolto in un unico percorso di visita, le collezioni sulla storia cittadina e un'esposizione di arte contemporanea di opere di artisti che dagli anni Sessanta giungono fino ai giorni nostri. Il museo si trova nel cuore di Livorno, nel centro del quartiere storico della Venezia Nuova, ovvero, l'unico quartiere del centro cittadino che, dopo le devastazioni della seconda guerra mondiale e la ricostruzione postbellica, abbia conservato gran parte delle sue vestigia urbanistiche e architettoniche.

Pur non coincidendo col nucleo originario della Livorno medicea, rappresenta il vero centro storico della città. Pertanto il museo si trova in una posizione privilegiata intorno alla quale gravitano i luoghi di interesse storico artistico più importanti di Livorno come la chiesa di San Ferdinando, la Fortezza Vecchia, la Chiesa di Santa Caterina e l'edificio del Comune.

L'obiettivo del progetto è quello di rispondere ai bisogni attuali che manifesta il Museo della Città e allo stesso tempo predisporre la possibilità di aprire le porte ad attività partecipative e creative. Al momento il Museo ha l'obiettivo di attirare l'attenzione dei numerosi giovani che frequentano il quartiere e la biblioteca, ma nel loro uso, di fatto ignorano le collezioni del museo e la visita delle mostre. Inoltre la collezione permanente, che raccontava la storia di Livorno nella storia, è stata sacrificata per permettere l'allestimento delle mostre temporanee.

Il nuovo spazio previsto potrà essere adibito per allestire le molte mostre temporanee organizzate dal Museo, così da ampliare l'offerta e permettere di allestire nuovamente la collezione permanente nella sua interezza.

L'idea fondamentale su cui il progetto prende le sue mosse è quella di rispettare l'identità del luogo, tenendo conto dell'architettura storica preesistente e della presenza dell'esistente Museo, in modo da creare un'estensione che si muova in sinergia con le molte attività proposte dalla attuale direzione culturale. L'idea è inoltre anche quella di integrare al percorso di visita la possibilità di partecipare attivamente per i visitatori, motivo per cui lo spazio dovrà rispondere a tutti i prerequisiti affinché ciò avvenga, ovvero essere uno spazio di facile fruizione, predisposto all'accoglienza e alla cura del visitatore e nel quale ci sia la possibilità di sperimentare occasioni culturali di natura diversa. Uno spazio che sia il più libero possibile, scandito dall'essenzialità allestitiva e dalla luce come creatrice di spazio, così da permettere ai fruitori di avere una maggiore flessibilità in grado di accogliere un più ampio margine di occasioni di scambio e di confronto.

Il nuovo padiglione proposto si affaccia direttamente sulla piazza, affiancando la chiesa del Luogo Pio. Per la definizione del suo involucro esterno è stato tenuto di conto del complesso preesistente, utilizzando per due dei suoi fronti un rivestimento in mattoni del tutto simile a quello della chiesa del Luogo Pio, in modo da dialogare anche con la Chiesa di San Ferdinando sul lato ovest della piazza per associazione estetica e di materiale. Una lunga panca sempre in mattoni funziona come attacco a terra dell'edificio, riprendendo questo tema dal tema di attacco a terra della chiesa a fianco, in modo che possa offrire la possibilità di una lunga seduta continua.

Il padiglione si collega con il resto del complesso grazie a una lunga tettoia, la quale dalla piazza conduce direttamente all'ingresso principale dei Bottini dell'Olio, passando per il nuovo spazio. Il materiale scelto per questo collegamento è una lamiera grecata color amaranto, simile al rivestimento utilizzato nel progetto di Guicciardini & Magni per collegare la chiesa agli spazi museali. Lamiera grecata che nella propria povertà rimanda allo stesso tempo ad uno dei materiali simbolo del carattere portuale di Livorno, nonché all'arte contemporanea.

La proposta progettuale prevede anche una riqualificazione dello spazio aperto intorno al museo esistente e alla sua nuova estensione, predisponendo il ridisegno dello spazio pavimentato della piazza e quello di un'area verde posto di fronte al nuovo spazio espositivo. L'ossatura di questa sistemazione esterna è la lunga galleria coperta che funziona come una vera e propria spina dorsale tra le parti, la cui pavimentazione è risolta con degli elementi di legno in modo da ricordare un ponte, ma anche le passerelle utilizzate negli stabilimenti balneari di Livorno. Lo spazio interno del pa-



diglione è improntato alla massima flessibilità. Innumerevoli, infatti, possono essere le sue soluzioni allestitivo a seconda delle necessità del museo.

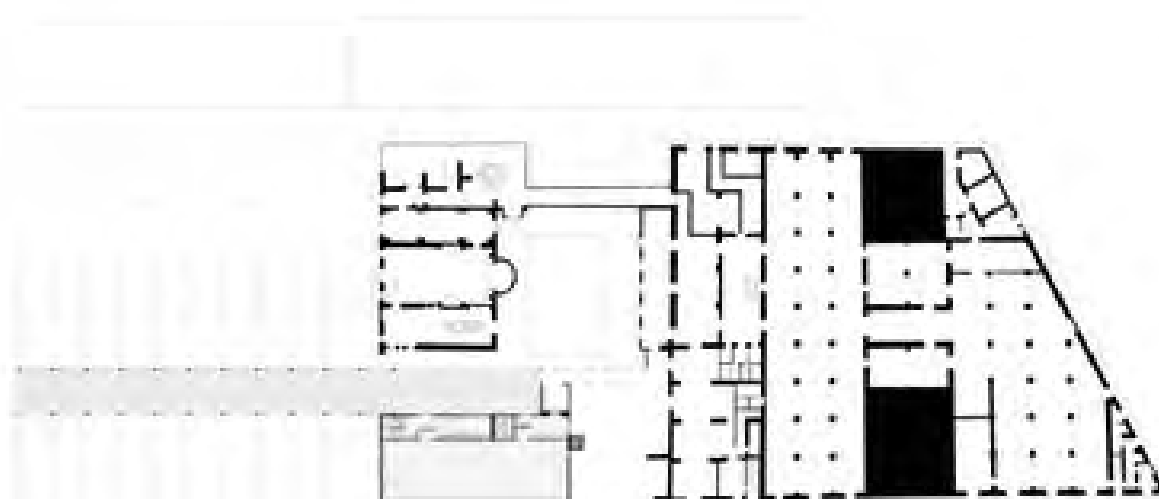
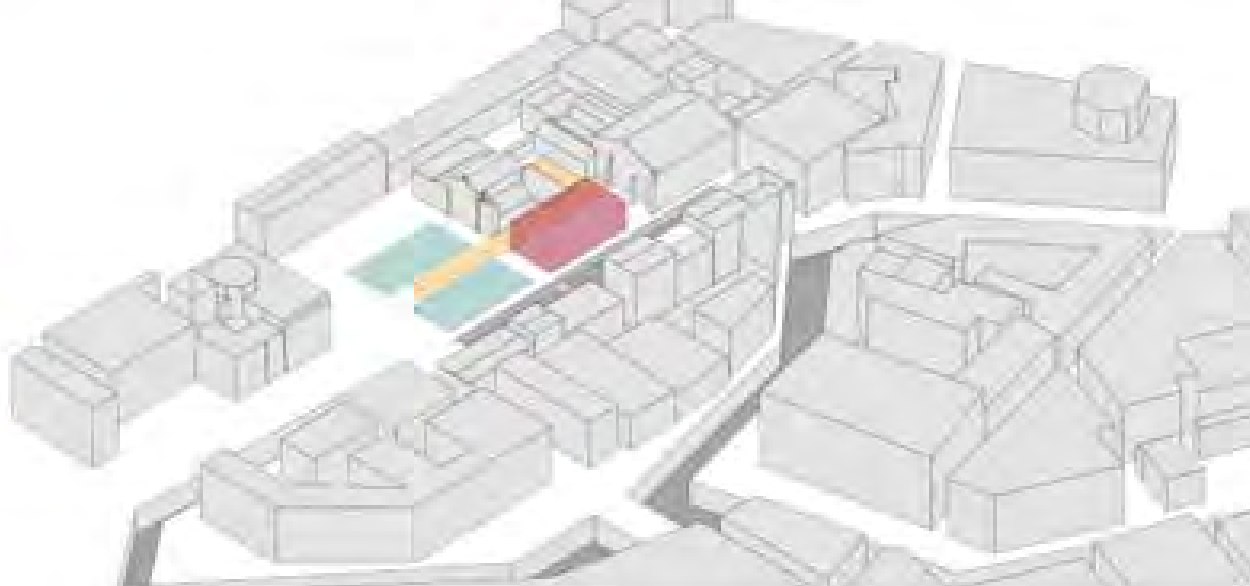
Come esempio esplicativo della sua polifunzionalità, si riprende l'allestimento ideato da Lina Bo Bardi per il Museo di Arte di San Paolo in Brasile che lascia aperto lo spazio, permettendo una fruizione libera delle opere e grazie ai supporti di vetro posti a sostegno delle opere.

Sul piano superiore si trova il laboratorio d'arte, che risponde alla prima necessità del Museo di creare uno spazio per l'incontro tra le persone. In tal senso sarà utilizzato come spazio per la didattica e per accogliere i gruppi scolastici in visita al museo. Nel caso il Museo decida di programmare dei workshop partecipativi, il laboratorio darà l'opportunità di incentivare questo tipo di eventi e di permettere un rapporto più ravvicinato con i cittadini. Inoltre il Laboratorio potrebbe essere utilizzato anche come hosting space in caso si decida di accogliere dei gruppi più ampi, ai quali lasciare uno spazio da gestire in modo indipendente. Dal laboratorio si può avere una vista sulle opere in mostra e sulla collezione esposta, in modo da fondere il processo di contemplazione con quello della creazione, lasciando che le opere esposte nella sala funzionino come fonte di ispirazione creativa.

Il progetto proposto tenta di porsi quale possibile momento di risoluzione di tutta una serie di criticità messe in luce da una approfondita fase propedeutica alla progettazione. Tali risposte vengono individuate non soltanto nel campo dell'arte e della sua fruizione, ma anche nel campo del disegno urbano, in quello della forma architettonica e dei suoi linguaggi che cercano di interpretare i molti caratteri presenti nell'identità della città di Livorno, nonché nella relazione tra vecchio e nuovo, tra tradizione e futuro, tra memoria e aspettativa, mostrando come la strada migliore per comporre le diversità è quella dell'integrazione e del rispetto delle differenze.

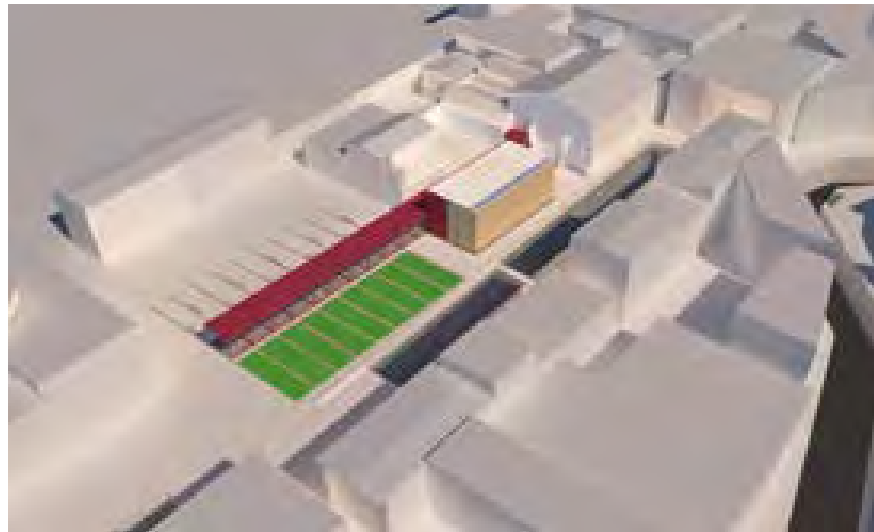
Pagina a fianco:  
individuazione degli  
elementi in cui si com-  
pone l'intervento, pla-  
nimetria generale con  
l'inserimento del nuovo  
edificio in prossimità  
del museo esistente  
all'interno dell'ex  
edificio dei Bottini  
dell'Olio e sezione con  
individuazione dei rap-  
porti urbani tra nuovo  
edificio e preesistenze  
architettoniche





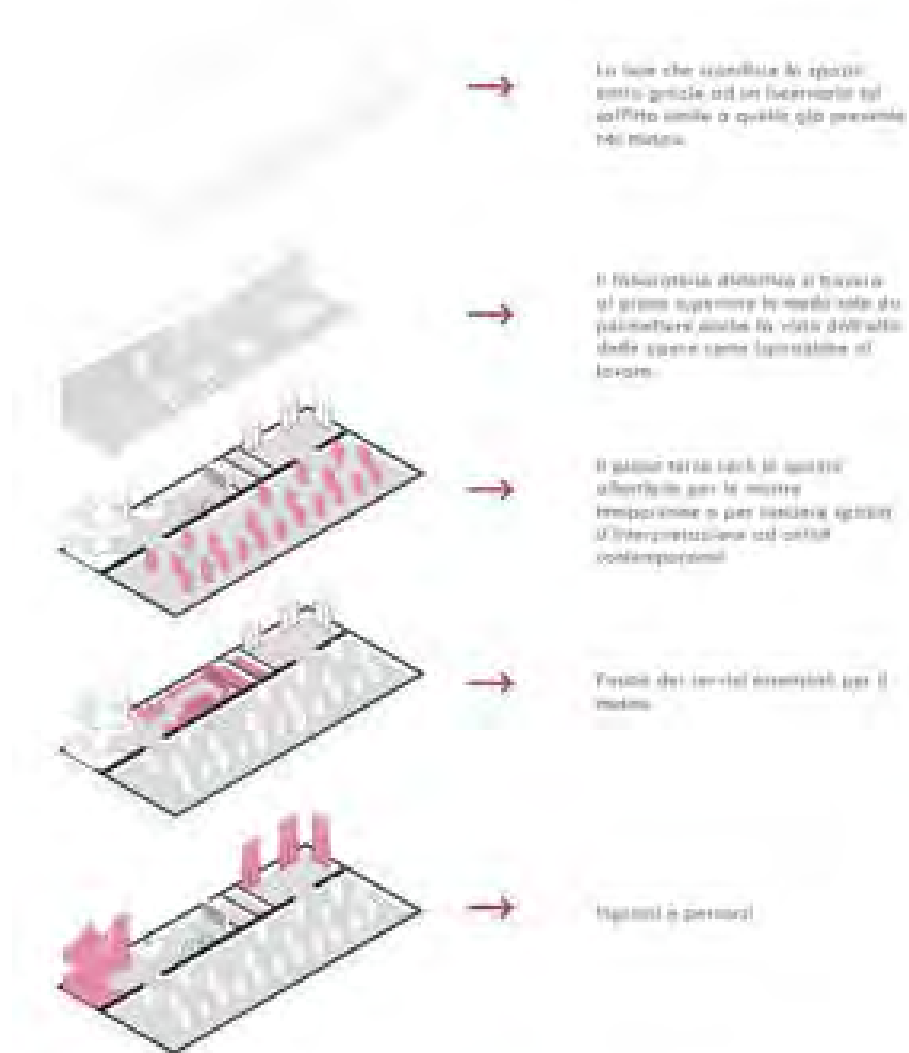
In questa pagina: la  
testa dell'edificio verso  
la Piazza del Luogo Pio.  
Pagina a fianco: galleria  
distributiva e viste  
aeree dell'intervento



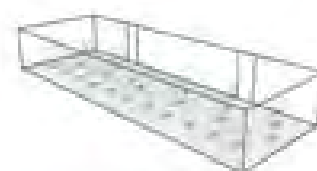




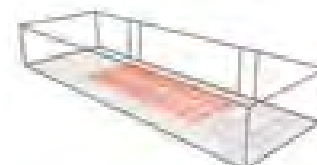
In questa pagina: lo spazio espositivo con un possibile allestimento. Pagina a fianco: individuazione delle aree funzionali e delle ipotesi d'uso dell'edificio. Viste dello spazio bookshop e studio del merchandising del museo



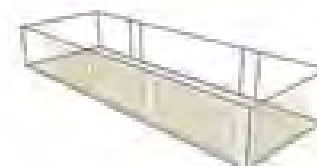
ALLESTIMENTO  
MOSTRE  
TEMPORANEE



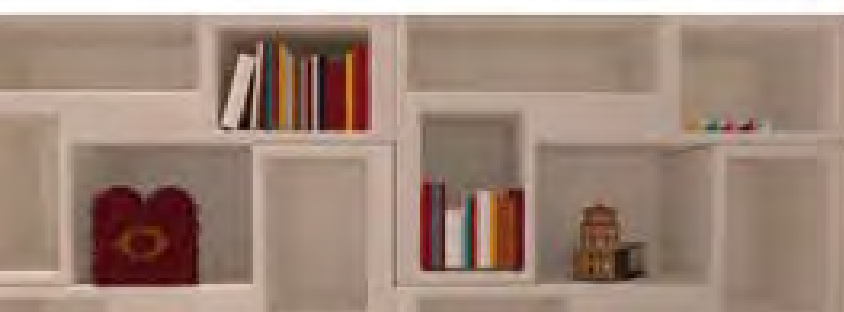
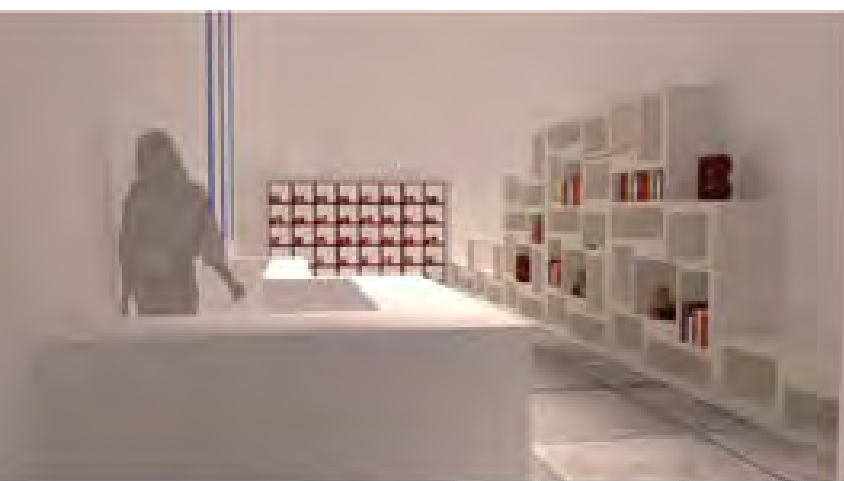
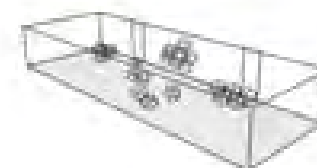
INSTALLAZIONI  
ARTISTI  
CONTEMPORANEI



SPAZIO CINEMA  
E PROIEZIONI  
IMMERSIVE

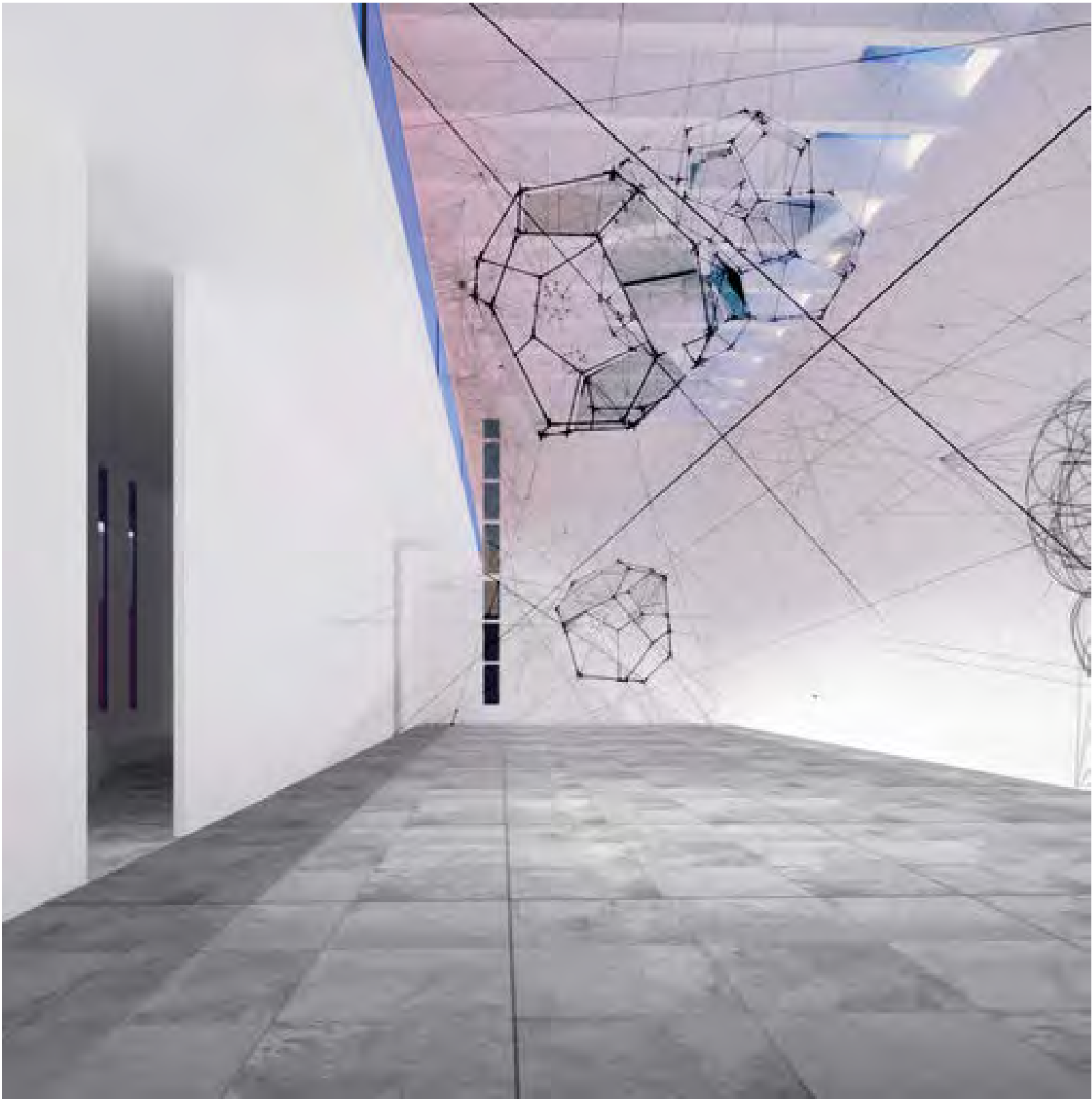


CONFERENZE E  
DIBATTITI PUBBLICI













Nelle pagine precedenti: diverse ipotesi di allestimento del grande spazio polifunzionale. In questa pagina: veduta dell'edificio espositivo dal cortile di separazione con il vecchio museo. Nella pagina a fianco: veduta generale







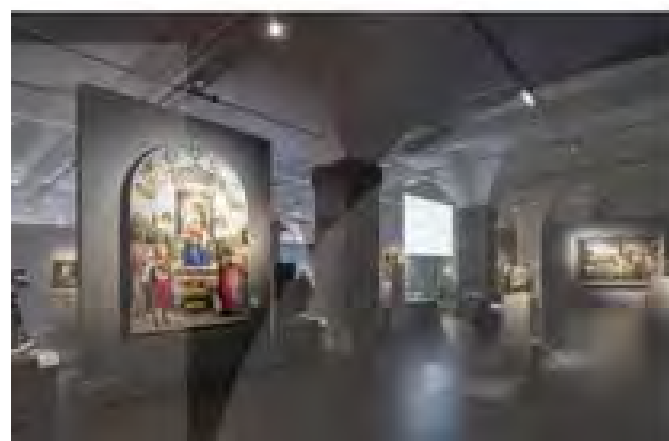
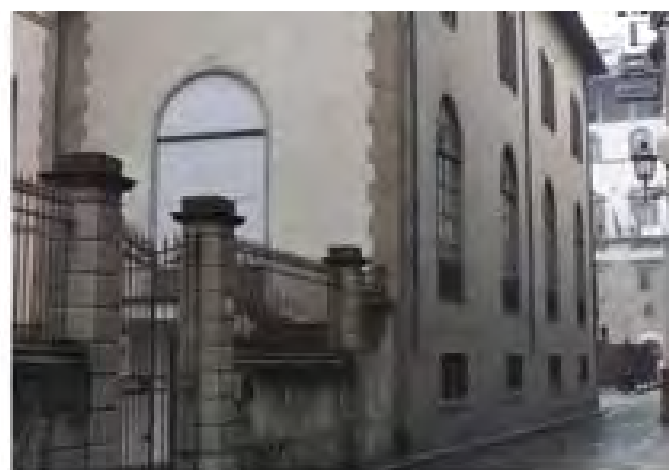
# ALLESTIMENTO DEL NUOVO MUSEO CONDIVISO DEL RITRATTO SALA MAGLIABECHIANA UFFIZI - FIRENZE

COSTANZA ROSI

Il progetto CO-MU si sviluppa all'interno dell'Aula Magliabechiana, uno spazio che fa parte del complesso degli Uffizi a Firenze e che è stato recentemente ristrutturato e adibito a esposizioni temporanee. L'Aula si trova sotto la biblioteca, un tempo Biblioteca Magliabechiana, ed è stata individuata come luogo ideale per esporre una parte della vasta collezione proveniente dal Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, attualmente conservata ed esposta per fini di studio e ricerca. Tra questi innumerevoli pezzi si è selezionato il tema del ritratto. La scelta è ricaduta sulla figura umana con l'intento preciso di creare un'esposizione incentrata sul rapporto intimo di fruizione che si instaura tra lo spettatore e l'opera; l'individuo è apertamente e immediatamente protagonista con il suo connotato più denso di espressioni, il volto. Il ritratto, in maniera evidente, si fa portavoce di somiglianze fisiognomiche che ci mostrano la sostanziale unità dell'umano ed è questo a gettare, in primis, il requisito necessario e fondante all'esperienza culturale: il ritratto e l'allestimento diventano una METAFORA VISIVA del tipo di fruizione mutuale che si propone, quella attraverso cui un'opera è interpretata in infiniti modi e investita di infiniti significati, dunque mai identica a se stessa. Il ritratto diventa l'occasione per riumanizzare il materiale museale, o d'archivio, e nella contemplazione gli sguardi dei ritratti e quelli del pubblico si incontrano e si condividono: da qui il nome Museo Condiviso del Ritratto. Si rende evidente il ruolo centrale del pubblico nella fruizione come necessario a riaccendere le opere, talvolta spente nei testi di critica o nel collezionismo, e incentivando, oltre che una fruizione accademica o specialistica, anche una fruizione ingenua, spontanea e anche profonda proprio in virtù di questa sua autentica leggerezza. L'allestimento quindi si propone come manifesto della fruizione.

Allo stesso modo l'idea del nome, e poi del logo, è nata ragionando sul rapporto tra il volto del visitatore e quelli rappresentati nelle opere esposte: l'inevitabile somiglianza dei tratti somatici, emblema appunto dell'intima relazione di fruizione, viene rappresentata attraverso l'elaborazione grafica di alcuni dei disegni esposti che vengono sovrapposti sul volto dell'utente ideale.

La sigla CO-MU presuppone una simultanea partecipazione dello spettatore e del museo, che visivamente sono uniti nell'esperienza culturale dallo score, il trattino, su





cui si legge il nome del museo: è quindi nell'incontro, in questo caso grafico ma che esprime metaforicamente un incontro reale, che il museo nasce. Seguendo lo stesso concept la comunicazione museale racconta questa reciprocità di ruoli tra l'ente e il fruitore, che è chiamato a ricomporre un ritratto usando i vari supporti che solitamente vengono adottati dai musei; nel merchandising e nell'intero progetto editoriale del museo ricorrono elementi grafici caratterizzati dalla sovrapposizione degli sguardi. Entrando in merito alla progettazione museografica, si è prestata particolare attenzione ai vari dispositivi di fruizione, attraverso i quali lo spettatore sarà invitato a confrontarsi con le opere, a riconoscere somiglianze e differenze fra sé stesso e ciò che vede rappresentato: la figura umana diventa pertanto l'unità di misura per la comprensione dell'opera, la quale si pone in un rapporto di reciprocità con chi la guarda.

Il totem è composto da tre parallelepipedi che girano su sé stessi, sulle cui facce sono riportati in modo scomposto alcuni ritratti della collezione, che possono dunque essere "reinterpretati" girando i diversi lati e combinandoli tra loro. Il parallelepipedo ospita invece alcuni disegni preparatori o di studio, messi a confronto con l'opera definitiva per cui sono stati creati; il fruitore in questo caso entra fisicamente nel dispositivo e scopre l'opera quasi fosse un segreto che il museo vuole rivelargli, in una relazione intima e reciproca di scoperta: il visitatore "senza testa", come appare una volta entrato nel parallelepipedo, sembra assumere le sembianze del disegno stampato sulle pareti esterne.

Immaginiamoci, per esempio, di vedere una signora senza testa il cui corpo si attacca a un ritratto di Leonardo, e che quindi gli dà vita, lo forma, mostrando apertamente l'importanza del soggetto nell'esperienza culturale. L'espositore in vetro conserva i disegni e li espone creando permeabilità visiva tra opera, appunto, e fruitore che anche in questo caso viene chiamato a misurarsi con il disegno da vicino e a giocare con il volto esposto mettendolo in relazione col suo; quando qualcuno incontrerà un ritratto, si renderà conto in maniera immediata del suo ruolo fondamentale e si allineerà istintivamente al volto esposto, e chiederà magari di essere fotografato e guardato diventando a tutti gli effetti un attivista cosciente o incosciente di questa "rivoluzione della fruizione". Si sono collocati questi elementi nell'architettura cercando di creare un percorso espositivo che dialogasse con lo spazio esistente ed enfatizzasse le sue caratteristiche: l'aula è stata suddivisa con pareti divisorie che individuassero le diverse sale tematiche, nelle quali i disegni del gabinetto sono messi in relazione a opere moderne e anche contemporanee.

L'inclinazione dei tamponamenti produce una visuale che varia nello sguardo del fruitore a seconda di dove si trovi e come si muova nello spazio; anche le pareti del museo, le quali non restituiscono dunque una visione ortogonale e "oggettiva" dello spazio ma stimolano appunto la soggettività della visione e della percezione, si appellano nuovamente alla co-autorialità dell'esperienza culturale.

Il percorso espositivo è, ovviamente, guidato da un intento curatoriale che propone un modo di organizzare le opere secondo criteri non solo temporali, ma anche sociali e politici relativi al genere del ritratto. Partendo dal presupposto che qualsiasi significato che il pubblico attribuisce a un'opera sia legittimo e strettamente soggettivo, e che sia anzi necessario al completamento dell'opera, la proposta si concentra anche sul ruolo che la mediazione culturale ricopre in questa relazione.

Il museo è inteso infatti come il luogo fisico e simbolico dello scambio tra i significati dell'opera e quelli che le vengono attribuiti dal fruitore, e la mediazione può arricchire quest'esperienza mutuale di incontro attraverso il contributo di ulteriori contenuti. L'esposizione in questo caso è stata guidata da un approccio multidisciplinare, non necessariamente determinato da criteri di temporalità o di autorialità; in ogni sala, quindi, si spiega il ritratto sia dal punto di vista storico che sociale e politico, mettendo in relazione il genere con la funzione sociale che ha ricoperto nelle varie epoche. Nella prima parte dell'esposizione si racconta l'evoluzione del genere artistico del ritratto fino all'avvento della fotografia; successivamente si pone l'accento sul ruolo funzionale che la rappresentazione della figura umana ha nella società e di come, ovviamente, il genere si sia adattato ai cambiamenti sociali e tecnologici.

L'avvento della fotografia segna un discrimen tra un prima e un dopo; ci si concentra di conseguenza su come la fotografia sia stata influenzata dalla pittura e dalla scultura e viceversa: l'impiego di nuovi medium nella rappresentazione dell'uomo ha portato, infatti, alla nascita di nuove tendenze espressive guidate dalla rielaborazione e dall'ibridazione del volto.

Riallacciandosi a questa caratteristica si è messa a confronto la scomposizione del volto come scelta artistica ed espressiva dell'arte contemporanea, con la scomposizione funzionale del volto che si trova nei disegni preparatori, dove i tratti somatici vengono analizzati, scomposti e ricomposti per trovare la configurazione ideale: e se da un lato il "movente" è diverso, le opere devono essere smembrate e allo stesso modo i soggetti. Questa frammentazione del volto crea un crogiolo in cui gli elementi si riuniscono e dove si perde la distinzione tra soggetto e opera, non più distinguibili ma appartenenti a una terza dimensione che è maggiore della somma delle parti.

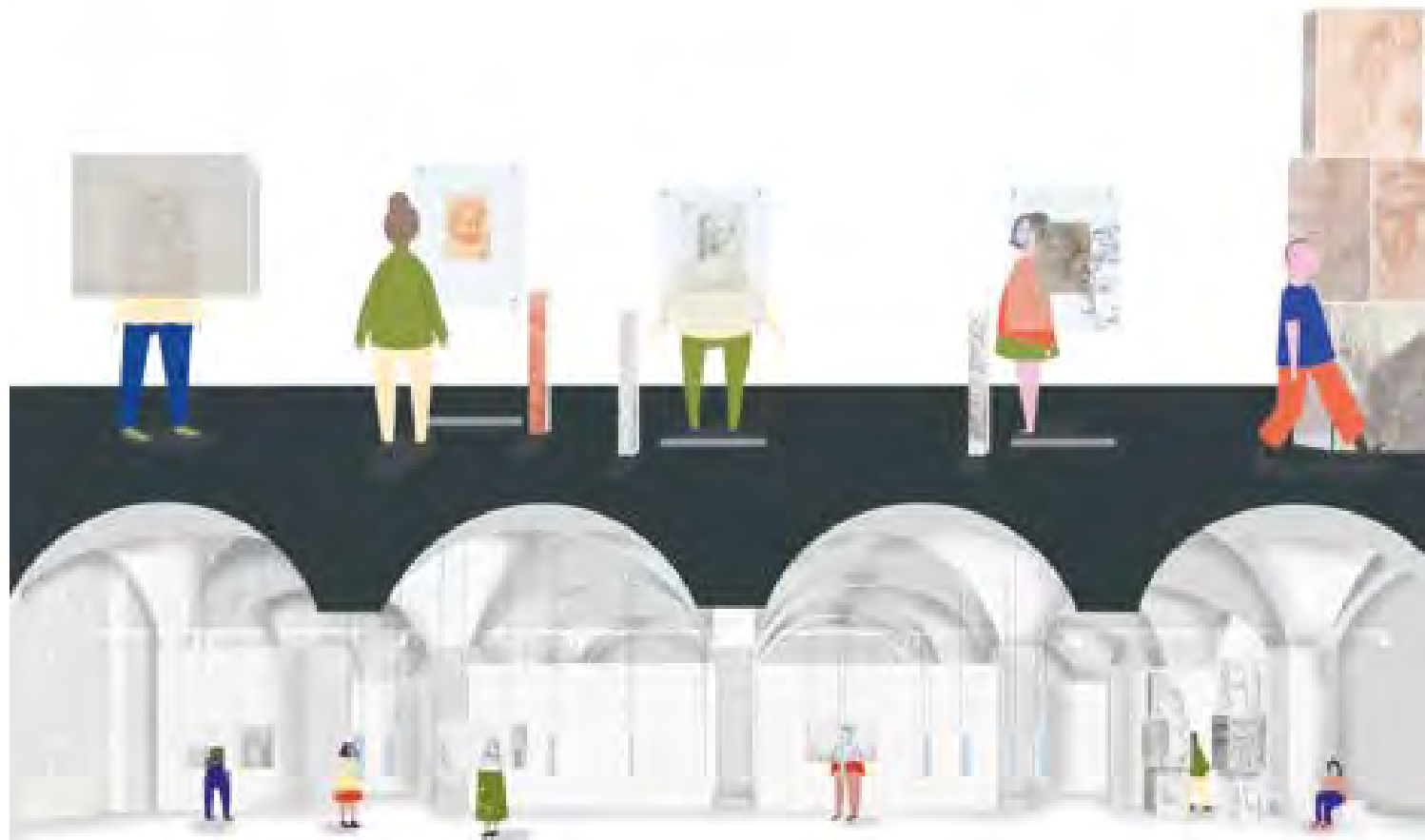
E quindi anche per l'esterno dello spazio si è pensato a una installazione interattiva ispirata all'opera Esposizione in tempo reale n. 4 che Franco Vaccari presentò alla Biennale del 1973: l'artista installò una macchina per fototessere con cui ci si poteva fotografare ed espose poi le foto raccolte.

Nel caso del progetto CO-MU l'idea di immortalarsi potrebbe essere ulteriormente arricchita da un filtro di realtà aumentata modellato in 3D che riconosce il volto e lo sovrappone ai ritratti esposti nella collezione. Questa funzionalità consentirebbe agli utenti di trasformarsi in dipinti famosi e iconici provenienti da musei di tutto il mondo; durante la prova dei filtri, inoltre, l'installazione potrebbe fornire anche informazioni sul dipinto o sull'opera scelti e la possibilità di condividere lo scatto. Questo tipo di fruizione proposta diventa una prova estetica, tangibile del concetto di mutualità che ha guidato tutto il progetto.

Questo preciso allestimento è stato infatti guidato da un movente ideologico, il quale ha portato a concretizzare l'idea, rendendola visibile, ovvero, che a un livello culturale più ampio l'opera ha bisogno del completamento del fruitore. Finché c'è un volto, sia anche quello del custode che spazza il pavimento e distrattamente si allinea con un volto di Raffaello, si vengono a creare situazioni sempre diverse, vive; un museo così non è mai identico a sé stesso, non è statico e quindi anche le opere esposte risultano essere sempre per loro natura contemporanee.

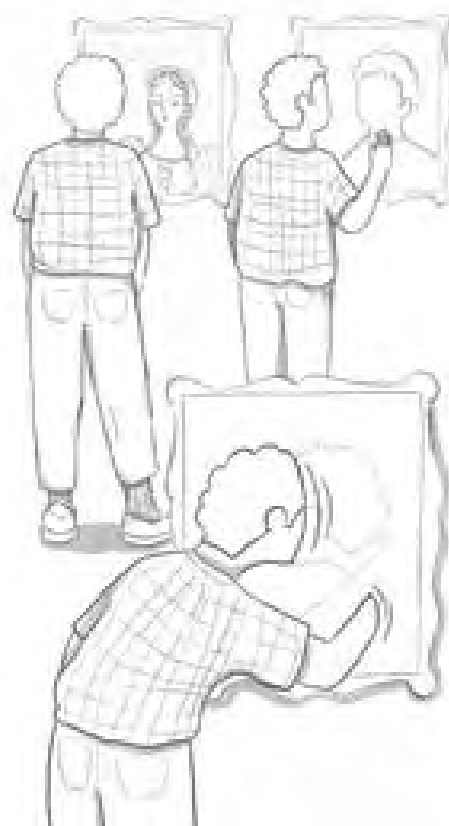
Pagina a fianco:  
concept di progetto  
Pagine successive:  
studio del pieghevole,  
del logo e del mer-  
chandising del museo.  
Planimetria e sezione  
dell'area di intervento





## CONCEPT

Il tema del ritratto sarà il filo conduttore che permetterà l'identificazione del pubblico con la collezione, alla quale potrà partecipare attivamente durante tutta l'esperienza culturale. Lungo il percorso si svilupperà il ritratto sia dal punto di vista artistico che sociale e il fruitore sarà invitato a confrontarsi con esso, a riconoscerne somiglianze e differenze tra sé stesso e ciò che vede rappresentato. La figura umana diventa dunque l'unità di misura per la comprensione dell'opera, la quale si pone in un rapporto di reciprocità con chi la guarda: i dispositivi di esposizione sono, infatti, progettati con l'idea che il fruitore li completi.



LOGO //  
COMUNICAZIONE

MUseo COndiviso  
del Ritratto

CO-MU

COndivisione  
COmunicazione  
CO - progettazione  
CO - creazione  
COmune

Museo  
Condiviso del



spazio 1



due i loghi con 2



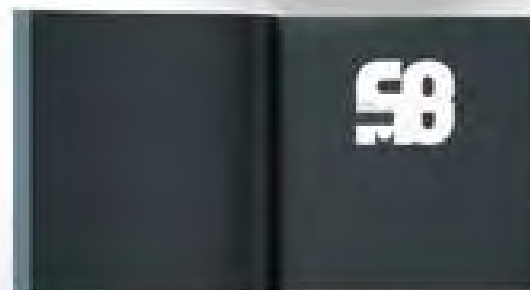
campagna 3

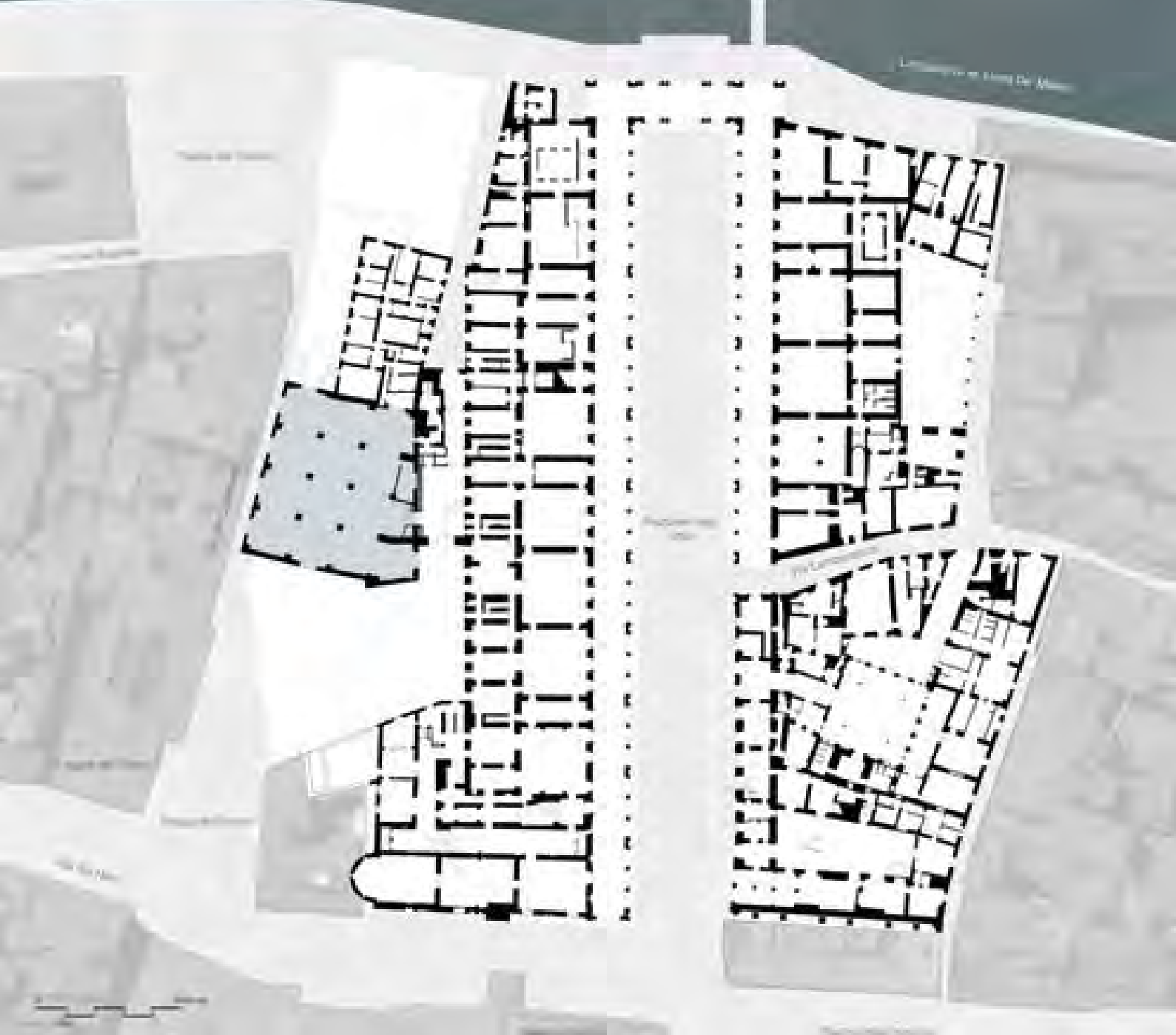
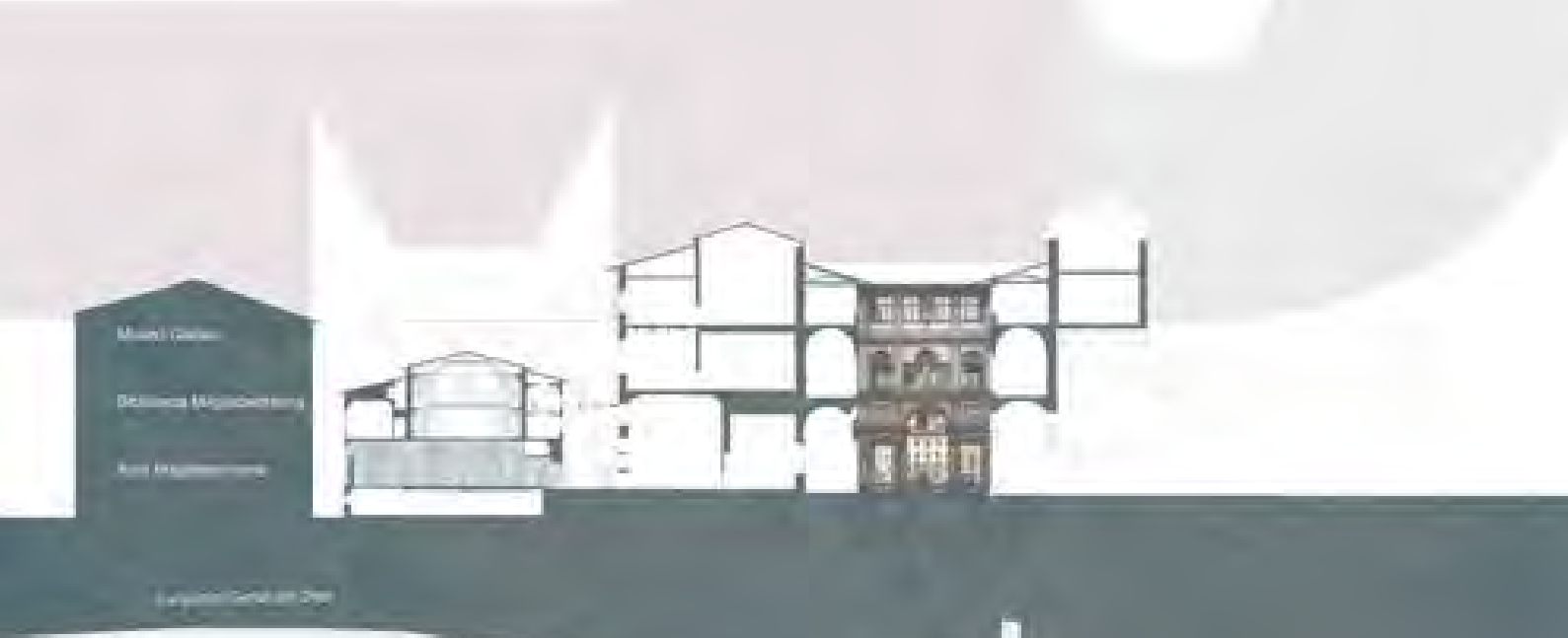


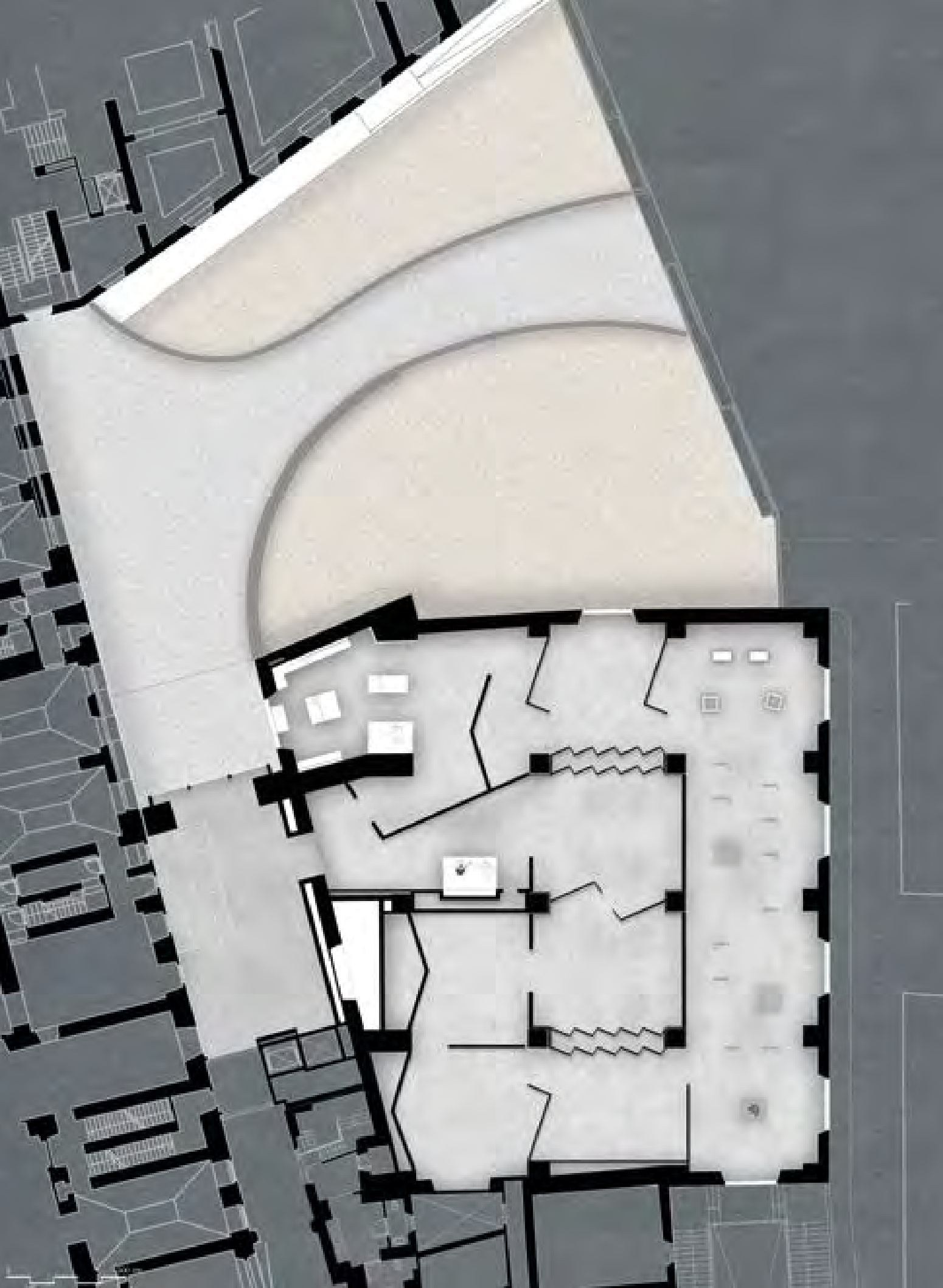
esempio di portate 4



esempio 5

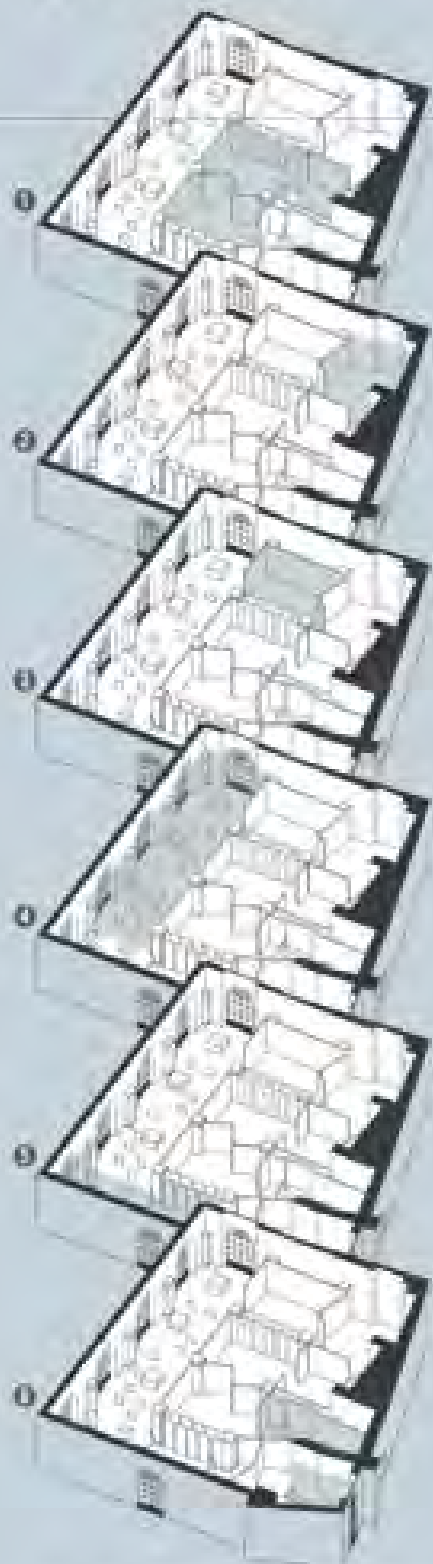








# LA COLLEZIONE



1. **Dalle origini del ritratto alla modernità:** (a) l'evoluzione del "Galleria";
2. **Il ritratto nella società:** come cambia il genere a seconda del cambiamento sociale;
3. **Ritratto "tradizionale" e fotografia:** come la fotografia viene influenzata dalla pittura e viceversa;
4. **I disegni preparatori e gli studi:** tecniche e metodologie del disegno;
5. **Scenografia: teatro e illustrazione del ritratto:** i generi del ritratto illustrativo;
6. **Engelhardt e ritratto.**



Pagine precedenti:  
 planimetria della nuova  
 sistemazione, concept  
 allestitivo e sezioni  
 dell'intervento.  
 In queste pagine:  
 individuazione delle  
 varie aree funzionali,  
 spaccato assonometrico  
 e viste interne









## IL RITRATTO SCOMPOSTO

Il ritratto scomposto è un'opera di  
arte contemporanea che esplora il  
concetto di identità e di  
memoria. L'artista ha utilizzato  
molte immagini e colori per  
creare una composizione  
complessa e sfaccettata. L'opera  
è divisa in molte parti, ciascuna  
che rappresenta un aspetto  
diverso della persona. Questo  
ritratto scomposto è una  
sfida per lo spettatore, che  
deve cercare di mettere  
insieme i pezzi per  
comprendere l'intera  
immagine.













Pagine precedenti:  
viste dell'allestimento  
Nella pagina a fianco:  
vista dell'area d'ingres-  
so. In questa pagina:  
vista dell'area bookshop



# ALLESTIMENTO DEL NUOVO MUSEO DINAMICO DEI DISEGNI E DELLE STAMPE SALA MAGLIABECHIANA UFFIZI - FIRENZE

JACOPO FRANCESCONI

Il nome del progetto “LMR- libertà di muoversi riuniti” nasce dall’esigenza di riunire tre elementi, che nel tempo si sono sempre più precisati, dividendosi e distinguendosi come autonomi e indipendenti, in ambito museale. Questi tre elementi che il progetto intende riunificare, sono: lo spazio, la collezione e l’uomo. L’acronimo LMR, identifica una problematica da risolvere, evidenzia un diritto ed un dovere e ricostruisce un’identità, per quanto complessa, ma sempre unica. L’uomo deve sentirsi libero di entrare in un museo, deve sentirsi portato non solo verso la condivisione visiva di ciò che osserva, ma anche a muoversi verso tutto l’ambiente che accoglie e protegge il contenuto, lui stesso compreso; un unico mondo che si ricrea e che progredisce costantemente, per tutta la sua permanenza all’interno. Muoversi, non vuol dire solo cambiare posizione, ma significa modificare punti di vista, indagando lo spazio senza restare fermi. In questo modo tutto si sposta e tutto cambia, sia il museo, sia la collezione, sia l’uomo. LMR vuole chiudere all’interno di un cerchio, tutti questi elementi, portando l’esperienza anche fuori dal contesto di partenza, ricollegando con fili impercettibili, tutta una serie di relazioni che si stanno perdendo. L’identità museale, non è solo data dallo spazio o dal contenuto, ma da quello che si forma ogni volta che il visitatore e il luogo si riconoscono e a loro volta si fondono reciprocamente.

Per questo, l’allestimento studiato per la nascita di un museo all’interno della Sala Magliabechiana, situata all’interno della fabbrica degli Uffizi a Firenze con il nome di “Museo Dinamico dei Disegni e delle Stampe”, nasce dall’esigenza di esporre una serie di elaborati, conservati nello stesso archivio del Gabinetto dei Disegni e delle Stampe. La nascita di questo nuovo Museo, prevede un’analisi del territorio nella quale è inserito. Firenze, città legata ad una forte tradizione rinascimentale che riconosce nel suo Rinascimento, un momento storico culturalmente e artisticamente condiviso e per certi versi intoccabile. Città che vede nella collezione dei suoi musei, insegnamenti e meriti dai quali è difficile distaccarsi.

I disegni e le stampe della collezione permanente che questo nuovo Museo intende esporre, racchiudono in sé numerosi periodi, ponendosi come testimonianze storiche e artistiche attualmente di non semplice esposizione. L’idea è quella di esporre gli elaborati in una modalità continua, dinamica, ovvero cambiando in continuazione il contenuto del museo stesso e prestando profonda attenzione al loro stato di





conservazione. Questo permette di conservare comunque intatti i disegni, creando una esposizione che periodicamente si rinnova e cambia, e nel cambiamento offrire sempre una nuova esperienza. Lo spazio dove nascerà il nuovo Museo è caratterizzato da una ampia superficie calpestabile illuminata dalle ampie vetrate arcuate che si affacciano all'esterno portando dentro la luce naturale in modo diretto. All'interno dell'area sono presenti una serie di pilastri in pietra Forte che vanno a formare una copertura realizzata con volte a crociera.

Lo spazio possiede un solo luogo di entrata e di uscita, e la sua regolarità planimetrica è alterata da una sorta di addizione all'interno della quale si trovano spazi secondari. L'intero ambito è illuminato artificialmente da fonti di luci emissive dirette, con la presenza anche di proiettori preesistenti, posizionati su binari.

I materiali ed i colori presenti all'interno dello spazio sono quelli della tradizione, alternando al colore naturale della pietra, quello bianco dell'intonaco che riveste interamente le murature. Attualmente lo spazio si presenta ben curato perché viene sfruttato dalla Galleria degli Uffizi per allestire mostre temporanee scollegate dalla collezione permanente.

L'idea generale di progetto si muove attorno alla perfetta simmetria e regolarità dello spazio della Sala Magliabechiana che a ben guardare già possiede una propria latenza compositiva. L'idea è, infatti, quella di accentuare le geometrie e i ritmi posseduti dalla Sala, in modo che il suo allestimento ne costituisca una sua naturale espressione e non un registro ulteriore.

Tra tutti gli artisti presenti nell'Archivio dei Disegni e delle Stampe, si ipotizza di iniziare il funzionamento del nuovo Museo scegliendo i disegni di tre grandi artisti del Rinascimento fiorentino, cioè Leonardo, Michelangelo e Raffaello (LMR); artisti che operano in un momento nel quale più di altri momenti della storia si rileva la centralità attribuita all'essere umano, centro di una nuova concezione. Per questo, allora, tutto deve essere a misura di uomo. L'allestimento quindi, si sviluppa all'interno di ogni singola campata, al centro della proiezione di ogni volta a crociera, in modo da sfruttare modularmente il suo spazio.

In ogni spazio quadrato racchiuso ai lati dai pilastri in pietra, troviamo due geometrie distinte formate dal quadrato (forma proiettata a terra all'interno delle campate, ma anche geometria che sottolinea la ricerca della perfezione della costruzione) ed il cerchio (forma dinamica che chiude al suo intero il quadrato stesso e geometria che crea un andamento continuo).

All'interno di queste campate, prende vita un modulo preciso, ovvero, un cubo che si rende visibile su tutti e quattro i suoi spigoli, capace di esporre quattro elaborati, per un totale di quarantotto disegni e stampe, su dodici moduli espositivi per fila. Ognuno dei cubi viene realizzato in modo da essere posizionato, come già detto, al centro della campata ed è completamente rivestito di un materiale poroso che ricorda l'intonaco in modo da avvicinarsi il più possibile ai materiali della preesistenza.

A protezione degli elaborati appesi sulle facce del cubo, viene previsto di apporre un ulteriore volume realizzato in cristallo in modo da formare un cubo dentro ad un altro cubo. Il vetro separa l'opera esposta proteggendola da un eventuale danneggiamento e dalla luce, ponendosi come schermo che media la fruizione dello spettatore ma anche simboleggiando al contempo, un loro possibile punto di incontro e di unione. Un ulteriore elemento posto a chiusura dei due cubi è l'elemento circolare con funzioni di dissuasore esterno, in modo da porre il fruitore ad una determinata distanza dal tutto. Anche in questo caso, la funzione di questo elemento, non è solo di protezione e di distanziatore, ma anche di imporre una sorta di generale dinamicità all'insieme, invitando il fruitore a girare attorno al cubo.

Questi elementi uniti insieme creano un dinamismo di interazione capace di abbattere ogni tipo di ordine espositivo ed ogni percorso, allungando non solo la permanenza del visitatore, ma rendendolo libero di scegliere cosa vedere prima, cosa dopo e soprattutto in che ordine e con che movimento vedere tutto il materiale messo a sua disposizione. Ogni singolo lavoro esposto, avrà la sua cornice che riprenderà nei colori e nei materiali il cubo che la sorregge, inserita nella faccia del cubo in modo da prendere tutto il suo spazio. Ogni cornice sarà dotata di luce propria posizionata

al suo interno lungo il suo perimetro, illuminando direttamente l'opera senza creare riflessi sul vetro esterno al cubo che la protegge. Questa fonte luminosa, uguale per tutte le cornici, si azionerà solo nel momento in cui il fruitore si avvicinerà ad essa, rendendo attiva l'azione sia di osservare che di illuminare, grazie ad una serie di sensori di prossimità posizionati nel distanziatore che si azioneranno quando un corpo sarà posto ad una determinata distanza, per poi spegnersi nel momento in cui il visitatore si sarà spostato o allontanato.

Un altro elemento, che viene azionato dai medesimi sensori, è il cartiglio che contiene le informazioni del disegno esposto sotto forma di proiezione luminosa su una porzione del vetro resa sensibile da una pellicola.

Ogni singolo elemento dinamico è scollegato sia dai moduli, sia dalle opere, lasciando ogni disegno esposto libero e svincolato dal resto, rendendo singolare la visione e racchiudendola all'interno dell'esperienza di visita. Il visitatore è guidato all'interno della Sala da una luce indiretta proveniente da delle fonti luminose posizionate sulla parte alta dei pilastri. La luce proveniente dalle grandi vetrate è schermata in modo da non colpire direttamente i lavori esposti.

L'idea di dinamismo legata alla figura modulare degli espositori è ripresa anche nelle zone del museo legate al guardaroba, che presenta un utilizzo dello stesso modulo cubico impiegato in scala ridotta e illuminato nel momento in cui contiene oggetti. Così come nello spazio della biglietteria, completamente autonoma e automatica, dominata da un grande display e da una rientranza anch'essa illuminata, nonché nello spazio del bookshop che illumina i prodotti esposti solo se qualcuno li sta osservando.

Il modulo rende quindi partecipe il fruitore che inconsapevolmente, rende il tutto vivo, vincolando lo spazio e la collezione alla sua presenza all'interno del museo. Il visitatore, una volta appreso il meccanismo espositivo, sarà portato a vivere ciò che sta osservando, ripetendo l'esperienza e rimanendo più a lungo possibile di fronte alle opere.

Libertà di Muoversi Riuniti rende in fondo il fruitore pienamente consapevole della sua presenza corporea, innescando azioni capaci di rendere il Museo un luogo dell'attività e non della passività in modo da lasciare intravedere oltre l'esperienza dell'arte, l'altrettanta consapevolezza che di fronte ad essa tutti possono essere ugualmente partecipi.



Pagina a fianco:  
sezione della Fabbrica  
degli Uffizi con evi-  
denziatura della Sala  
Magliabechiana.  
In questa pagina: studi  
per il logo del museo.  
Nelle pagine seguenti:  
planimetria dell'inter-  
vento e particolari dei  
cubi espositivi. Sezione  
con evidenziazione  
dell'intervento, spacca-  
to assonometrico, viste  
dello spazio espositivo  
e dei suoi accessori

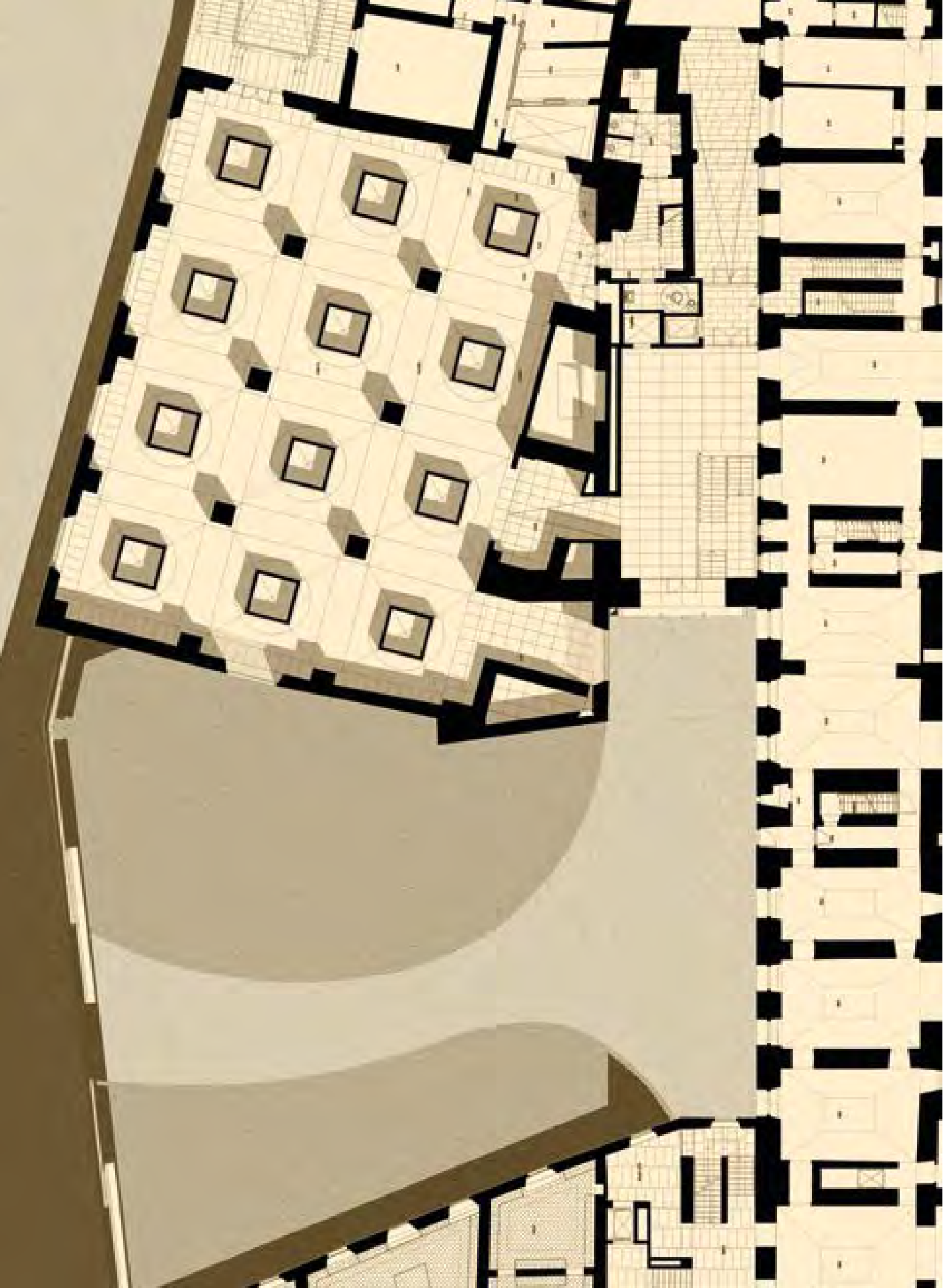
**MD2** LE GALLERIE  
DEGLI UFFIZI  
**MUSEO  
DINAMICO  
DEI DISEGNI  
E DELLE STAMPE**

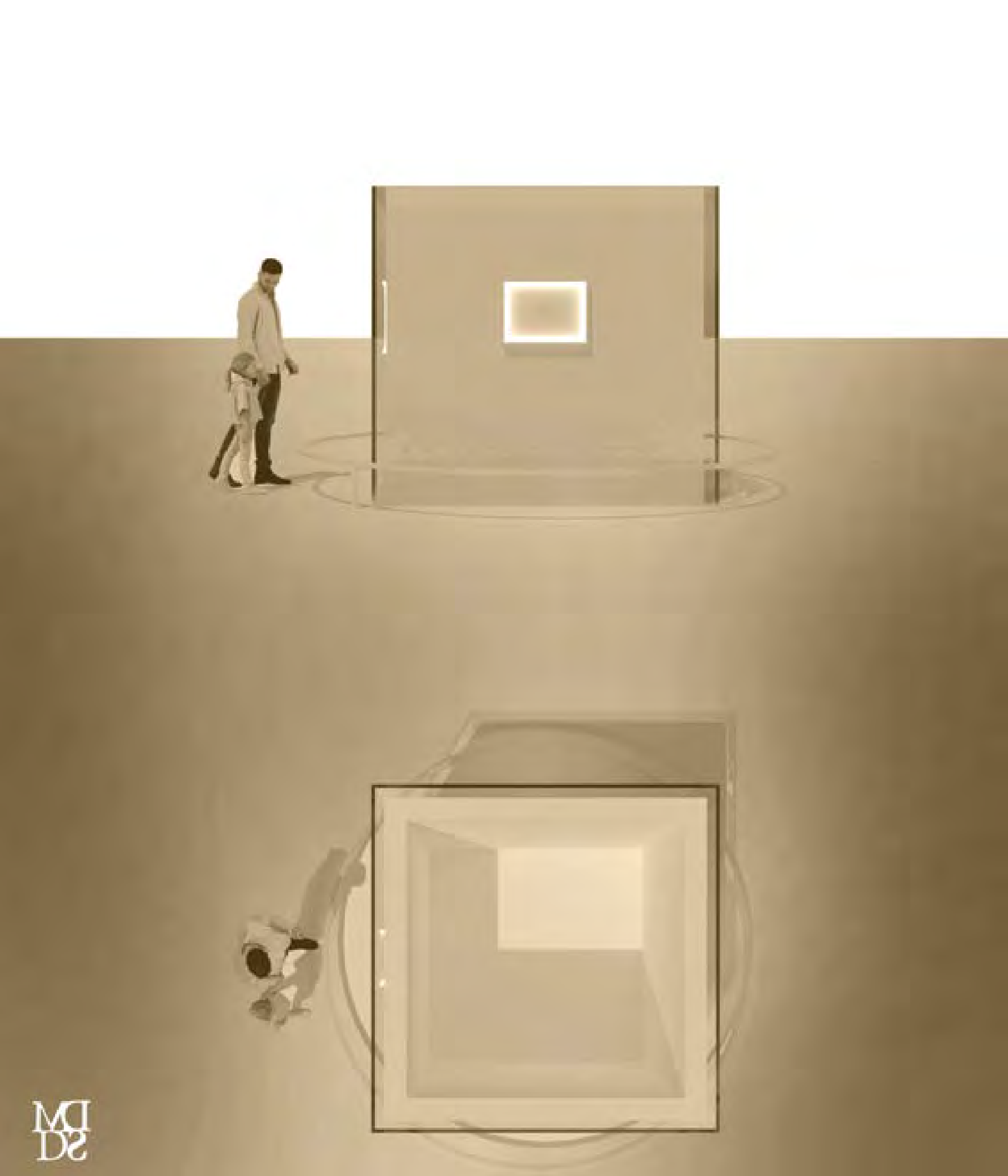
**MD2** LE GALLERIE  
DEGLI UFFIZI  
**MUSEO  
DINAMICO  
DEI DISEGNI  
E DELLE STAMPE**

**MD2** LE GALLERIE  
DEGLI UFFIZI  
**MUSEO  
DINAMICO  
DEI DISEGNI  
E DELLE STAMPE**

**MD2** LE GALLERIE  
DEGLI UFFIZI  
**MUSEO  
DINAMICO  
DEI DISEGNI  
E DELLE STAMPE**

**MD2** LE GALLERIE  
DEGLI UFFIZI  
**MUSEO  
DINAMICO  
DEI DISEGNI  
E DELLE STAMPE**



















Michaelangelo's David is the artwork shown in the first of the three cases.



Edouard Manet  
Guerre, 1871





Credits

**ANTOLIANA PALMISANO**

***Settantadue Ventidue. 50 anni di esposizioni al Forte Belvedere***

Tesi di Laurea Magistrale. Corso di II Livello, Progettazione e cura degli allestimenti artistici

Relatore parte progettuale Fabio Fabbrizzi

Relatore parte teorica Valeria Bruni

A.A. 2018/2019

**NOEMI ALVISI**

***Musei archeologici nella contemporaneità. Un progetto museologico - museografico per il Museo Nazionale del Melfese***

Tesi di Laurea Magistrale. Corso di II Livello, Progettazione e cura degli allestimenti artistici

Relatore parte progettuale Fabio Fabbrizzi

Relatore parte teorica Lucia Cataldo

A.A. 2018/2019

**VICTOR MARIO COSTABILE**

***Museo User friendly. Un progetto museologico - museografico per il Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia***

Tesi di Laurea Magistrale. Corso di II Livello, Progettazione e cura degli allestimenti artistici

Relatore parte progettuale Fabio Fabbrizzi

Relatore parte teorica Lucia Cataldo

A.A. 2018/2019

**LUDOVICA AICARDI**

***Nota...di un museo.***

***Riallestimento del museo Civico a Palazzo Nota in rapporto alla memoria artistica, storica e archeologica della città di Sanremo***

Tesi di Laurea Magistrale. Corso di II Livello, Progettazione e cura degli allestimenti artistici

Relatore parte progettuale Fabio Fabbrizzi

Relatore parte teorica Paolo Luciano Mari

A.A. 2018/2019

**GABRIELE TUMMINO**

***Riallestimento della Cripta del Museo Marino Marini.***

***Operazione interdisciplinare tra progetto e valorizzazione di un bene culturale***

Tesi di Laurea Magistrale. Corso di II Livello, Progettazione e cura degli allestimenti artistici

Relatore parte progettuale Fabio Fabbrizzi

Relatore parte teorica Paolo Luciano Mari

A.A. 2018/2019

**LIU YAN**

***Natura: racconti del colore***

Tesi di Laurea Magistrale. Corso di II Livello, Progettazione e cura degli allestimenti artistici

Relatore parte progettuale Fabio Fabbrizzi

Relatore parte teorica Lucia Cataldo

A.A. 2018/2019



**EMANUELA CAVALLARO**

***Progetto di allestimento museale in rapporto alle forme elementari nel Castello Ursino***

Tesi di Laurea Magistrale. Corso di II Livello, Progettazione e cura degli allestimenti artistici

Relatore parte progettuale Fabio Fabbrizzi

Relatore parte teorica Paolo Luciano Mari

A.A. 2018/2019

**VALENTINA ROSSI**

***Il valore dell'invisibile. Analisi dei bisogni di una comunità alpina e progettazione di un Museo Etnografico per il Comune di Predazzo (TN)***

Tesi di Laurea Magistrale. Corso di II Livello, Progettazione e cura degli allestimenti artistici

Relatore parte progettuale Fabio Fabbrizzi

Relatore parte teorica Lucia Cataldo

A.A. 2018/2019

**MARCO GANDOLFI**

***Museo Prilis. Un nuovo museo per la città di Grosseto***

Tesi di Laurea Magistrale. Corso di II Livello, Progettazione e cura degli allestimenti artistici

Relatore parte progettuale Fabio Fabbrizzi

Relatore parte teorica Giulia Porceddu Cilione

A.A. 2019/2020

**LEONARDO CORTI**

***Il museo relazionale. Progettazione di uno spazio espositivo per il museo della città di Livorno***

Tesi di Laurea Magistrale. Corso di II Livello, Progettazione e cura degli allestimenti artistici

Relatore parte progettuale Fabio Fabbrizzi

Relatore parte teorica Giulia Porceddu Cilione

A.A. 2019/2020

**COSTANZA ROSI**

***CO-MU museo condiviso del ritratto  
Co-autorialità tra opera d'arte e soggetto***

Tesi di Laurea Magistrale. Corso di II Livello, Progettazione e cura degli allestimenti artistici

Relatore parte progettuale Fabio Fabbrizzi

Relatore parte teorica Giulia Porceddu Cilione

A.A. 2019/2020

**JACOPO FRANCESCONI**

***LMR libertà di muoversi riuniti***

Tesi di Laurea Magistrale. Corso di II Livello, Progettazione e cura degli allestimenti artistici

Relatore parte progettuale Fabio Fabbrizzi

Relatore parte teorica Andrea Zanella

A.A. 2019/2020



## Ringraziamenti

Nella redazione di un libro le persone che hanno un ruolo fondamentale sono molte, per questo desidero ringraziare tutti coloro che anche se in maniere diverse, sono ugualmente entrati a fare parte di questa avventura, dando la possibilità di trasformare in realtà un'idea.

Il mio primo ringraziamento va al Direttore dell'Accademia Claudio Rocca, il quale ha da subito creduto con entusiasmo in questo libro e ha agevolato le diverse fasi necessarie alla sua pubblicazione.

Voglio ringraziare anche il Presidente dell'Accademia Carlo Sisi, il quale ha avuto parole di elogio nel giudicare il mio lavoro permettendo la realizzazione di questo libro. Ringrazio tutti i miei allievi qui pubblicati, oggi laureati, senza i quali e soprattutto senza i loro lavori, questo libro non avrebbe visto la luce.

Ringrazio il personale amministrativo dell'Accademia di Belle Arti di Firenze, in particolare Stefano Cardone e Maria Paola Caraviello, i quali, ognuno per le proprie competenze, hanno anche loro permesso la pubblicazione di questi lavori.

Ringrazio poi Francesco Bruni, il quale con infinita pazienza ha elaborato insieme a me il progetto grafico dell'impaginato. Grazie a Paola Vannucchi di Mandragora per l'aiuto e il sostegno fornitoci, così come ringrazio Lorenzo Burberi, Robert Pettena e Alessandro Scilipoti.

Ringrazio anche tutti quelli di cui sicuramente mi sono dimenticato.

Infine, grazie all'Accademia di Belle Arti di Firenze, che se anche "prestato" dal DIDA-Dipartimento di Architettura di Firenze a portare il mio insegnamento in una disciplina tanto complessa e tanto lontana dalle corde dei suoi studenti, mi ha accolto con vera stima ed amicizia non facendomi mai sentire estraneo.

